

## قراءة في التعددية النقدية معلقة امرئ القيس نموذجاً

د/ سامية حمدي صديق(\*)

مقدمة :

ينهض هذا البحث بدراسة في آليات القراءة عند النقاد العرب المعاصرين مطبقة على المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس ، فهو يحاول تطبيق نظرية القراءة على هذه التعددية النقدية مستفيداً من مناهج دراسات التلقي واستجابة القارئ .

يدور البحث في جزئه الأول حول دور القارئ متضمناً التعددية النقدية ونظرية القراءة ، ثم دور القارئ في إنتاج الدلالة مستخدماً في ذلك آليات الوظيفة النصية ، وملء الفراغات ليصل إلى إنتاج الدلالة الذاتية .  
أما الجزء الثاني من البحث فيخصصه الباحث لحضور القارئ، متناولاً -وكل ذلك من خلال النص - القارئ القصدي أو المثالي والقارئ الضمني والحقيقي ، ثم الارتفاع بمستوى القراءة، والقارئ العادي حتى يصل إلى إهمال دور القارئ كلياً.

ثم يخصص الباحث الجزء الأخير من بحثه لما أطلق عليه :  
(القصيدة الشبقية وآليات بنيوية) أخذاً من صاحب هذا الطرح، حيث يدرس

(\*) أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية - بجامعة المنصورة والطائف

آليات المنهج البنوي المطبق على معلقة امرئ القيس ومقمتها على وجه التحديد.

ويبدأ هذا القسم بمدخل عن فترة للبنوية في العالم المعاصر وانتقالها إلى عالمنا العربي على وجه التحديد ، ثم يعرض للمنطلق البنوي للتحليل عند صاحب هذه التجربة ، حيث يتخذ من مفاتيح القصائد بداية لتقسيم الشعر الجاهلي ، لينتقل بعد ذلك إلى القصيدة الثخنية ، ويعني بها المعلقة ، ليقارن عناصر الطلل بين معلقتي لبيد وامرئ القيس . ويأتي بعد ذلك استكشاف البنية الطللية وعلاقتها ببنية السرد ، ثم علاقة هذه البنية نفسها ببنية الصورة ، وأخيراً علاقتها بالبنية الإيقاعية . ويخلص البحث في النهاية إلى خصوصية التجربة البنوية وأوليتها في التطبيق على الشعر الجاهلي لتكتمل بذلك دائرة التلقي والتعددية النقدية التي اتخذنا مثلاً لها " المقدمة للطللية لمعلقة امرئ القيس " .

## ١- دور القارئ

أ ( التعددية النقدية ونظرية القراءة :

يرى إيزر في نظريته الجديدة للقراءة ، أن المعنى ليس مختبئاً في النص كما ترى النظريات التقليدية ، إنما يشترك في اكتشافه كل من النص والمتلقي ، وأن دور المتلقي لاستكشاف المعنى يتم من خلال ثلاث رؤى . تنظر الرؤية الأولى إلى النص ، على أنه وجود بالقوة لنتيح بذلك إنتاج المعنى واستقلاله ، فالنص عند إيزر هو هيكل يقوم القارئ بتحقيقه وتجسيده ، وكل مثلق يجسد هذا الهيكل وفقاً لمخزونه الثقافي وخبرته المعرفية ، و " نسبة الهيكل إلى البنية كنسبة الهيكل العظمي إلى جسم الإنسان ، وهو بالتالي عبارة عن العناصر المكونة لهذه البنية في حدود وظائف هذه العناصر الداخلية " (١).

أما الرؤية الثانية فيكتشف فيها إيزر عملية معالجة النص في القراءة وهنا تظهر للصورة العقلية أهمية في بناء الموضوع الجمالي ويكون لهذه الصور أهمية كبرى ، وهذه الصور تكمل ما بدأه المتلقي في الرؤية الأولى ، فهي تقوم بدور معالجة النص ، قبل أن يأتي دور الرؤية الثالثة في عمليات استكشاف المعنى عنده ، وفيها ينظر إلى بنية الألب في الإبلاغ ليستكشف الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ في عملية القراءة .

وإذا كانت نظرية إيزر تقوم على قراءة النص الأدبي فإن قراءتنا تقوم على شيء مواز يعضد قراءة النص . وهو قراءة النقد الذي دار حول

(١) معنى العبد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ( بيروت ) : دار الفارابي ، ١٩٩٠م ، ص ١٩٣-١٩٤

النص كذلك تضع الدراسة دور المتلقي للنص النقدي في مستويين أولهما يتعلق بكيفية تلقي الناقد للنص الشعري وتفاعله مع النص الطللي ويهتم هذا المستوى بالناقد في قراءته له وتفسيره لمعنى ذلك النص . وهذه الدراسة تستدعي ( البعد الوظيفي ) في عملية التوصيل الأدبي وتصور وجود فجوات عند إيذر .

وإيذر يرى أن بالنص عدداً من الفجوات " التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات، لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج " <sup>(١)</sup> ومفهوم الفجوات أو الفراغات يجعلنا " نرى على الأقل الأمور التالية : مقاطع تتربط في تصميم نص ما (الاتحام النصي ) نقاط تتطلب تصميماً مع افتراضات أو تأملات من جانب القارئ نفسه-عمليات قطع في استمرارية السرد -ثم يخرج بنتيجة فحواها - أن عملية القراءة تدخل في ديناميكية ( البحث عن المدلول ) من أجل نصية لا يمكن أن توجد بدون هذا البحث الشغوف من جانب القارئ " <sup>(٢)</sup> ويتعلق المستوى الثاني بكيفية الكشف عن معنى النص النقدي ، أي نص الناقد انطلاقاً من الرؤى التي ذكرناها لاستكشاف الدلالة وإبراز المعنى عند إيذر .

ومفهوم القراءة يختلف باختلاف القارئ . ولننظر إلى تناول الغدامي بتعليقه على ذلك بقوله " القراءة ليست سوى تجربة لصاحبها في تفسير إشارات النص ، وعندما نرى تهشيم الباقلائي لمعلقة امرئ القيس ومعلقة زهير ، حتى إنه لم ير فيهما حسنة واحدة ، فإن هذا لا يعني أن الباقلائي قاصر الفهم ، ولا أن القصيدتين سيئتان ، وإنما يعني فقط أن ذلك هو تفسير

<sup>(١)</sup> ناظم عوده خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، عمان دار الشرق ١٩٩٧ ، ص ١٤٧ .  
<sup>(٢)</sup> خوسيه ماري ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة : حامد أبو أحمد ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ( د ت ) ١٣٤ - ١٣٥ .

الباقلائي لإشارات النصين وذلك هو ما وجده فيهما ، ولسواه كل الحق في أن يرى كل قارئ في النص أشياء منه ، هو تماماً مثل التطلع في المرأة ، إذ لا تحمل المرأة صورة محددة ، وإنما تعكس صورة الناظر فيها ، وما تحمله إشارات النص هو انعكاس لما في نفس القارئ " (١)

أما الباقلائي الذي يعلق على معلقة امرئ القيس فيقول بعد ذكره للبيتين الأولين من معلقة امرئ القيس : " تأمل أرشدك الله وانظر هداك الله أنت تعلم أن ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعراً ، ولا تقدم به صانعاً وفي لفظه ومعناه خلل ، فأول ذلك أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب ، ونكره لا تقتضي بكاء الخليل ، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا أعلى أن يبكي لبكائه ، ويرق لصديقه ، في شدة برحائه ، فأما أن يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه فأمر محال ، فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه أيضاً عاشقاً صح الكلام من وجه وفسد المعنى من وجه آخر ، لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه ، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه ، والتواجد معه فيه ، ثم في البيتين ما لا يفيد ذكر هذه المواضع ، وتسمية هذه الأماكن من الدخول ، وحومل ، وتوضيح ، والمقراة يسقط اللوى وقد كان يكفي أن يذكر في التعريف بعض هذا ، وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضرباً من العي ، ثم إن قوله لم يعف رسمها ذكر الأصمعي من محاسنه أنه باق فنحن نحزن على مشاهدته ، فلو عفا لاسترحنا ، وهذا بأن يكون من مساويه أو لعفاء الرسوم إلا جدة عهد وشدة وجد ، وإنما فزع الأصمعي إلى إفادته هذه الفائدة خشية أن يعاب عليه فيقال أي فائدة لا يعرفنا أنه لم يعف رسم

(١) عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشرحية : قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية

ودراسة تطبيقية ( جدة ، النادي الأدبي الثقافي ١٩٨٥م ) ص ٢٧٩ - ٢٨٠

منازل حبيبه ، وأي معنى لهذا الحشو ، فنكر ما يمكن أن ينكر ولكن لم يخلصه بانتصاره له من الخلل ، ثم في هذه الكلمة خلل آخر لأنه عقب البيت بأن قال : فهل عند رسم دارس من معول ، فنكر أبو عبيدة أنه رجع فأكتب نفسه كما قال زهير :

قف بالديار التي لم يَعْفُها القدمُ      تلبى وغيرها الأرواح والديمُ

وقال غيره أراد بالبيت الأول أنه لم ينطمس أثره كله ، وبالتالي أنه ذهب بعضه حتى لا يتناقض الكاملان ، وليس في هذا انتصار لأن معنى عفا ودرس واحد ، فإذا قال لم يعف رسمها ثم قال قد عفا فهو تناقض لا محالة<sup>(١)</sup>

أما مصطفى عبد الواحد فلا يرى المحاسن التي نكرها القدامى في المقدمة الطللية فنجده يقول " لا نرى في مثل هذا المصراع ما رآه فيه القدماء من فن وإحكام لأنه جمع فيه كل هذه الأمور : الوقوف والاستيقاف .. والبكاء والاستبكاء .. ونكر الأحباب والديار .. لأن الغرض هنا ليس الإيجاز أو الإدلال بهذه المقرة على تراحم المعاني في كلمات معدودة وإلا فما للفرق في الحقيقة بين الوقوف والاستيقاف ؟ أو بين البكاء والاستبكاء؟ والمقصد كله أن الشاعر وقف مع صاحبيه ، ومن العجيب أن هذا الإيجاز الرائع الذي حمده النقاد القدامى لأمري القيس لم يفض منه عندهم هذه الإطالة في تبيان حدود منازل الأحباب من جهاتها المختلفة " (٢) .

(١) أبو بكر محمد بن الطيب البقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، القاهرة : دار المعارف ، ( د.ت )

ص ١٦٠  
(٢) مصطفى عبد الواحد ، الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري ( مكة المكرمة : نادي مكة  
الأدبي ١٩٨٣ م ) ص ١٢

وهكذا فكل قارئ يصدر عن ذاته قبول النص الأدبي أو رفضه وهكذا فإن هؤلاء النقاد يغيب عنهم استكشاف البنية الإسنادية في دلالة اللغة الشعرية أي علاقة المدلولات فيما بينها في إطار النظرية الشكلية والبنوية وكذلك يغيب عنهم أن مجال الخطاب هو الذي يحدد مجال الصدق والكذب ، فدراسته بنية اللغة للشعرية تقوم على أساس " اعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام " (١) كل ذلك من أجل تحقيق انحرافات من النمط الدلالي "ويقوم دور المتلقي على دراسة معنى الكلمة الذي يتجدد حسب نظرية الدلالة السياقية الشائعة باعتبارها مجموع السياقات التي تشكل الكلمة جزءاً منها " (٢) وبذلك فإن مصطفى عبد الواحد وغيره قد أعملوا فكرة استكشاف المعنى في الدلالة السياقية ، فإذا عدنا إلى بداية المقدمة الطللية فإننا سنجد أن البنية الإسنادية ( قفا ) تضم خطاباً من جزئين ( الفعل والفاعل ) فأما الفعل فهو دلالة السياق التركيبي على الوقوف في إشارة مضمرة إلى السير والمرور الذي يسبق هذا الوقوف وأما الجزء الثاني فهو الفاعل المتمثل في ضمير الخطاب للمنتى بما يوضح أن الصحبة كانوا ثلاثة ، وأما صيغة الأمر هنا فليس فيها استعلاء وإنما رجاء فنحن نستكشف هذه الدلالة من خلال الحدث الذي يدعي إليه للفريقان وهو حدث البكاء فيأتي الفعل ( نبك ) في صيغة الجمع بما يعني أن السياق ليس فردياً وإنما هو سياق جمعي يؤكد قدر التعاطف الذي ينتظره الشاعر من رفيقيه ، وهنا يسقط الاعتراض الذي ذكره الناقد على فكرة الوقوف والاستيقاف والبكاء والاستبكاء لأنه يصدر عن مشاركة جماعية لم يكن الشاعر إلا للصوت المعبر عنها في إطار تعددية من

(١) جان كوهين - بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ود. محمد العمري ، سلسلة المعرفة الأدبية ،

دار توبقال للنشر للدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٨٦ ص ١٠٥

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٦

الأصوات مضمرة من داخل الفعلين ( قفا و نبكي ) والتعددية عند بختين تبرز صراع الأصوات " إن كلامنا في الحياة اليومية مليء بالكلمات الغيرية : فجمع مجموعة منها تتمج تماماً صوتنا الخاص ناسين عائدة هذه الكلمات في الأصل " (١)

وهكذا فإن صراع الأصوات في داخل امرئ القيس هو الذي أعطانا هذه البنية التركيبية ( قفا نبك ) باستخدام إيحائية هلمسليف تدل على كذب أو على الأقل عدم للوقوع في السذاجة التاريخية التي تؤكد أن أقل الصحبة في الصحراء ثلاثة فهذا الأمر حتى وإن كان صادقاً تاريخياً فهو لا يهمننا في قليل أو كثير وإنما للصدق الحقيقي في بنية اللغة الشعرية التي جعلت للشاعر يخرج من داخله شخصين يتمثلهما فيصاحبانه ويخاطبهما ويأمرهما على سبيل الاستعطاف بالوقوف والبكاء فيطبعانه لأنهما لا ينفكان عن ذاته منهما الصوتان اللذان يكملان صوته الأولى في داخل شاعر يمتزج بالآلم وتعتصر نفسه الغربة والحنين إلى ديار المحبوبة . ويبدو أن هؤلاء النقاد لم يلحظوا الدلالات الكامنة في السياقات التركيبية ولذا صدروا عن هذه السخرية من الوقوف والاستيقاف والبكاء والاستبكاء وتساعلوا عن الفرق بين هذا كله وهو ما لا يعرف باختبار شعرية اللغة وبناها التركيبية ، وتأتي المتوالية التالية حسب تنظير جريماس لتكثيف الدلالة الشعرية للوقوف والبكاء وتعلل لهما " من ذكرى حبيب ومنزل " ولأول وهلة نلاحظ أن (من) هنا ليست للتبويض وإنما هي سببية أي بسبب الذكرى ، فالوقوف والبكاء يأتيان بسبب هذا المثير وهو " ذكرى " . وتتحد هذه الذكرى بالإضافة إلى أمرين ، حبيب ومنزل ،

(١) ميخائيل باختين : شعرية دوستوفسكي ترجمة الدكتور جميل نصيف ، مراجعة : حياة شرارة ، سلسلة المعرفة الأدبية

دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب سنة ١٩٨٦ ص ٢٨٤ .

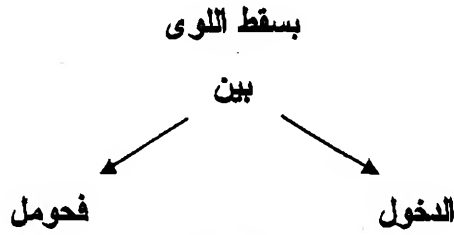


فإذا كان العقل العربي والإنساني يستطيع أن يستوعب بسهولة أن نذكرى الحبيب هي سبب الحالة المذكورة فإن الشاعر يضيف خصوصية عربية وهي الديار التي يمر بها فإذا كان المثير الأول هو مجرد تذكر المحبوب ، فإن المثير الثاني وهو أقوى منه وهو المنزل الذي كان ينزل فيه هذا المحبوب الذي رحل وفارق مما جعل المثير النفسي أشد إيلاماً بسبب هذه الديار الشاخصة المتجددة أما عين الشاعر فهي الأثر الباقي منه ودائماً تذكر العين بالأثر .

فها هو ابن زيدون يقول :

ما جال بعدك لحظي في سنا القمر      إلا ذكرتك ذكر يكتب بيت شعر  
العين بالأثر

ومن ثم فإن التفصيل الذي رأى البعض أن ليس له معنى في تبيان حدود منازل الأحباب من جهاتها المختلفة يصبح ضرورياً في بنية المقدمة الطللية من ناحية الولوج النفسي بالمكان الذي يستفيد منه الزمان والإنسان ، حيث تتجلى المحبوبة أمام عينيه في هذا المكان الذي كانا يلتقيان فيه . ولذا وجب على الشاعر أن يحدده تحديداً دقيقاً قد يسخر منه بعض النقاد لكنه يكشف عن شدة المعاناة النفسية والحالة التي يمر بها الشاعر :



ثم قال :

" فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها "

" فسقط اللوى ، والدخول ، وحومل ، وتوضح ، والمقراة " ليست مجرد أماكن لأنها تتحول إلى أصوات أخرى نفسية تسكن في داخل الشاعر ، ويأتي المستوى الثاني متعلقاً بتواصل القارئ / النص ، فالناقد قد يتفق مع ظاهر النص فيكون الاتصال متعادلاً ، أو يخرج برؤية تتحرف بالنص من دلالاته المباشرة إلى دلالة مغايرة فيتحول الاتصال إلى انزياح ، وبقراءة الانزياح " يتعدد النص في أبعاده المختلفة التي حددها رولان بارت بين العمل الأدبي والنص ، ومنها أنه تعددي وهذه التعددية فيه لا تعني أنه يضم عدة معان وحسب ، وإنما أنه يعدد نفس المعنى وبهذا لا يكفي النص بوجود معان في داخله ، وإنما بكونه انتقالاً لا مجازاً ، مما يعني عدم خضوعه ، للتأويل ، بل يخضع للتفجير والنشيت " (١)

إن عملية إنتاج النص في حد ذاتها تضع في اعتبارها قارئنا ضمناً أي المتلقي الذي سيقراً النص ، وأما عملية التلقي فيقدم عليها القارئ الناقد بأفكاره الخاصة ليسبغ على النص شيئاً من ذاته وهنا نحن بين أمرين: أن الكاتب يكتب لقارئ في عصره وأن المتلقي يتلقى نصاً من عصر آخر

(١) أحمد عبد العزيز ، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ ، ص ٣٤

## قراءة في التعددية النقدية معلقة امرئ القيس نموذجاً

### فكر وإبداع

بمعاييرهِ وتصوراته الخاصة ، ولكن عليه أن يكون قادراً على تحقيق اتصال مباشر بالنصوص بوصفها نتاجات بشرية حتى وإن اختلفت الأزمان فالكاتب وهو ينتج نصه يتصور قارئاً معيناً ، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبينها في انتاجيته الخاصة ، والقارئ كذلك وهو يقرأ نصاً يدخل إليه مجهزاً بتصورات قبلية عن النص من خلال هذا التفاعل البنائي على مستوييه الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة) <sup>(١)</sup>

إن البنية المعجمية للنص الطللي لمعلقة امرئ القيس تمثل مفردات رمزية وإيحائية غير سطحية دلالية ، وهكذا يقول الغدامي :

فلو شرحنا الليل في بيت امرئ القيس

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
على بأنواع الهموم ليبتلي

بأنه الليل المعروف ، فإننا بذلك نقلل الكلمة في البيت ، ونقيدها في موضعها لا حياة فيها ، ولكن لو أطلقنا أسرها ، وعاملناها على أنها إشارة قصد منها أن تثير في الذهن كل ما يمكن إثارته في القراء على تباين مشاربهم لكننا بذلك أعطيناها حقها كقيمة فنية وليست ككلمة معجمية ، ولأدهشنا عندئذ كم ستعني هذه الكلمة من متصورات لقراء مختلفين مما لن يمكننا حصره أبداً <sup>(٢)</sup>

وينطبق على نص امرئ القيس أنه نص تواصلية فهو " نص قادر على توجيه القارئ من خلال الثراء الدلالي الذي يتمتع به ، والذي يجعل القارئ بدوره يقرأ النص قراءات متعددة وكما يعتبر نصاً تعديداً ، وانفجارياً ، وحركياً ، أي لا يكون واضحاً غاية الوضوح أو مباشراً إلى حد الوعظ

(١) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي : النص والسياق ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، ٢٠٠١ ، ٧٦ .

(٢) عبد الله الغدامي ، المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

والإرشاد والخطابية ، كما أنه لا بد من وجود بعض المناطق المألوفة فيه لتقودنا إلى اللا مألوف ، وأن توجد به بعض نقاط الإبهام ليملاها المتلقي أو المستقبل " (١)

وعلى حسب رؤية إيزر فإن على الناقد عندما يبدأ قراءة النص الطللي لامرئ القيس أن يتبع إستراتيجية التلقي التأويلي ، فيبدأ بتجزئ النص وقراءته بيتاً بيتاً ، مستخدماً وجهة نظره التي تساعد على توقع الدلالات وتعتبر قراءة أولية ليست خالية من النقص .

ثم تأتي مرحلة القراءة الثانية التي يثير فيها التساؤلات التي بناها في قراءته الأولى ويبدأ يسأل عن المعنى الخفي لبعض الأسماء ( الآرام ) ومدى رمزية الطلل ويحاول دمج المعاني الجزئية ليشكل المعنى الكلي للنص استعداداً لقراءة ثالثة يوظف فيها المعنى الكلي للنص الطللي في معلقة امرئ القيس بعد أن يحدد الطلل وملوله عن الفناء، والآرام كرمز للحياة ، وأطلق عليه إيزر ( قراءة إعادة التركيب) ولكي تظهر أهمية دور المتلقي فلا بد أن نستفيد "من جهود منظري جماليات التلقي من جهة والنقد القائم على استجابة القارئ من جهة أخرى وأن نعي ما بين الفريقين من فروق في المنحى والمنزع" (٢) وأول منظر لجماليات التلقي هو هانز روبرت ياوس الذي يقف موقفاً وسطاً حين ينتقد طرفي النظرية الأدبية المتناقضين، الشكلية لافتقارها إلى البعد التاريخي، والنقد الماركسي لنظرته إلى النص الأدبي بوصفه نتاجاً تاريخياً صرفاً" (٣)

(١) مراد عبد الرحمن مبروك ، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاته ، قراءة أولى في (رحلة بلا

رفيق)، بحث مقدم في (نوة قراءة النص) بتاريخ ١٢ مارس ٢٠٠٦

(٢) أحمد عبد العزيز ، المصدر السابق ، الجزء الأول ص ١٣٠ .

(٣)

إن دراسة النقد الذي دار حول مقدمة معلقة امرئ القيس تكشف عن أهمية النظر إلى التلقيات المختلفة وتقييمها ووصفها في إطارها الصحيح. ويذكر د. أحمد عبد العزيز إن علينا أن نضيف تلقيات مكانية مختلفة نثري التلقي الخاص بنا الذي ندرسه ، ونعقد مقارنات بالتشابه أو الاختلاف ، بالاستمرارية أو الانقطاع ، تفتح آفاق التوقعات على مصراعيها لتكشف لنا في النهاية عن الجوهر النصي الثابت في مختلف هذه الآفاق وتلك التلقيات ، بحيث إذا توفرت شروط بعينها نستطيع أن نغوص إلى أعماق عملية إدراك النص التي لا يمكن أن تكون عملية اعتباطية من انطباعات ذاتية صرفة ، بل هي تنفيذ لتعليمات محددة في عملية إدراك موجه ، يمكن أن نفهم وفقاً لإثاراتها الأساسية وإشارات المنطلقة ويمكن أيضاً أن توصف من خلال علم لغة النص" (١) .

وهكذا يتجلى لنا دور القراءة الفاعلة التي تضع في اعتبارها التلقيات المختلفة زمانياً ومكانياً للنص الشعري وهو في حالتنا هذه مقدمة امرئ القيس الطللية .

ب ( دور القارئ في إنتاج الدلالة :

يتجلى هذا الدور في الطريقة التي يتبعها الناقد في تلقي النص والتفاعل معه استكمالاً للصورة المرجوة منه ، ويتمثل هذا في ثلاث :

#### ١- الوظيفة النصية :

يقصد بالوظيفة النصية هنا تلك التي يضعها المتلقي نصب عينيه أثناء قراءته للنص الأدبي ، أي للخطوة المحكمة التي يسير عليها في نقده

(١) أحمد عبد العزيز ، المصدر السابق ، الجزء الأول ص ١٣٠ .

## ١- الوظيفة النصية :

يقصد بالوظيفة النصية هنا تلك التي يضعها المتلقي نصب عينيه أثناء قراءته للنص الأدبي ، أي للخطوة المحكمة التي يسير عليها في نقده ويتفرع من هذه الوظيفة ثنائياً (الصدارة والخلفية ) وبما يسمح بتقديم عناصر نصية في الصدارة وتأخير عناصر أخرى ، و (الموضوع والأفق ) وهي علاقة تهتم باختيار القارئ من المنظورات المتعددة للوصول إلى أفق محدد في المستوى الأول من مستويات دور القارئ يتضح من خلال الوظيفة للنص عند الحوفي في تفسيره للمقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس تفسيراً نفسياً ، بمعنى أنه في استراتيجيته لقراءة النص قدم عنصر ( الحبيبة ) من النص الطللي ، ثم قدم عنصر الأطلال مستبعداً معظم العناصر الأخرى له ( الوقوف ، والتحديد المكاني ، واختلاف الرياح ، وبعر الأرام وغيرها ) فإذا تأملنا هذه العناصر المحنوفة لاتفصح لنا أن الناقد قد اختار من المنظورات والعناصر المتعددة ما يتناسب والأفق النفسي الذي يريده ، فلم يجد في العناصر المستبعدة ما يؤيد نفسيته فوصفها في الخلفية بينما وضع في الصدارة الحبيبة والأطلال كما نكرنا ، فالنص النقدي يفرز ما يقويه من النص الطللي ويصفه في الصدارة ، ويتجاهل بقية العناصر الأخرى لتبقى في الخلفية . أما إبراهيم عبد الرحمن في تفسيره الأسطوري للأدب فينظر إلى هذا النص الطللي كبناء واحد يطلق عليه الغزل القصصي أو الحدثي الذي يسوقه امرؤ القيس في هذه الأبيات وهي تمثل نظراً خارجياً إلى النص وهو لا يتوقف عند تفسير مكونات الطلل بل يفسر الظاهرة الطللية في إطار الظواهر الأسطورية المقابلة لها مثل الملاحم الهندية كملحمة ( المهابهارتا ) وقد وضع الشاعر في مقابل كرشنا واستمر في تحليله الأسطوري دون أن

يوضح العلاقة التي تربط الأسطورة بعناصر النص كالأماكن ، والوقوف والبكاء إلا على أنها علاقة اعتباطية مبنية على قيمة أسطورية قديمة ، فهناك عنصر غير طبيعي يربط دوماً الدال الرمزي بالمدلول الرمزي ، ومن الطبيعي أنه لا وجود للرمز دون التشفير الذي يشير إلى ذلك الرمز حيث يرى جيرار دولو " من المنطقي أنه لا وجود لتشفير دون وجود لحل تشفير مقصود ، ولا وجود لحل تشفير دون وجود تشفير قائم في الذهن ، إن على مستوى المؤلفين-وذلك عندما يقوم باث العلاقات بتحضير تشفيره كي يمكن لرسالته أن يحل تشفيرها بدقة - أو عندما يحاول المستقبل تشغيل الحلول التفسيرية الممكنة للعلامات المبنوثة كي يعطيها التأويل للأقرب إلى ذلك التأويل الذي أراده الباحث " (١)

أما الدكتور يوسف خليف فنجدته يقدم رؤيته متصوراً أمامه نص امرئ القيس فيقدم ما قدمه الشاعر الجاهلي ويجعله في الصدارة ، ويؤخر ما أخره ويضعه في الخلفية ، ومن ثم نلاحظ أن الناقد قد قدم عنصر الوقوف الذي يمثل في الصدارة المقدمة الطللية ، وآخر عناصر الذكرى والمكان التي تتبع عنصر الوقوف ، ثم انتقل إلى عنصر الرياح وأبقاه في الصدارة ، وفسره كما ورد في النص الطللي قبل أن ينتقل إلى ختام المقدمة وهو عنصر الظباء . ويسير النصان ( امرؤ القيس وخليف ) في توازن تام في العناصر وهو ما يعني أن نص خليف قراءة تفسيرية لنص امرئ القيس حيث يدور في فلك النص الطللي .

(١) جيرار دولو دال ، السيميائيات أو نظرية العلامات ، ترجمة عبد الرحمن بو علي ( اللاذقية : دار الحوار ٢٠٠٤م ، ص ١٢٥، ١٢٤ )

لكن الجادر يعيد ترتيب عناصر النص اللطلي بهدف إبراز الرؤية التي يحاول النظر إلى الأحداث منها فيقدم ويؤخر ويذكر أحداثاً لاحقة قبل أحداث سابقة حيث قنم عنصر (الصحب) و (البكاء) و (الحبيبة) وعنصر (الآرام) واستبعد عناصر (المكان والرياح والرحلة) ليضعها في الخلفية، وقد رأى تقديم تلك العناصر، لأنه قد وجد لها مقابلاً ومعادلاً على الصعيد التاريخي واستبعد العناصر الأخرى التي لم يعثر لها على مقابل في تاريخ مملكة كندة تساعد على تفسيرها، فاختر من بين الآفاق المتعددة ما يتوافق مع موضوعه ورؤيته التي يطرحها. وقد اختار الجادر من بين الآفاق التي يطرحها نص امرئ القيس والاحتمالات التي يتقبلها ذلك الأفق التاريخي المعتمد على البحث من دلالات سياسية وتاريخية نصية، بنظرة تبدأ من عناصر لوحة امرئ القيس اللطلية وتصدع باتجاه أعلى إلى الكل ليبحث في المحاور الدلالية للنص ليخرج بدلالة نصية كلية.

## ٢- ملء الفراغات .

والفراغات هي تلك المواضع التي يتركها المؤلف فارغة ويلقي الدور على عاتق القارئ لملئها، وتوصيل المعنى بعضه ببعض وهذا بالفعل ما أشار إليه فولفجانج إيزر متأثراً بظاهراتية رومان انجاردن في رأي أحمد عبد العزيز حيث " يحول دفة الفاعلية إلى القارئ، بحيث يبدو إيجابياً إلى حد كبير فلم يعد كائناً يفنى من أجل أن يمنح الحياة للنص، فالقارئ يشارك مشاركة فعالة في إنتاج المعنى النصي والعمل الأدبي، بل يجب أن يقوم بدور الاشتراك في إبداع العمل، وذلك بأن يستكمل ذلك الجزء غير المكتوب من العمل، ولكنه جزء موجود ضمناً فقط. إن تجسد نص ما في أية حالة



يتطلب دور خيال القارئ ، فكل قارئ يضيف أجزاء النص غير المكتوبة أي فجوات النص أو فضاءات اللا تحدد حسب طريقته الخاصة " (١).

وهكذا تعامل النقاد مع النص الطللي على أنه يتسم ببعض الفراغات التي ينبغي ملؤها فيتوقف أحمد الحوفي عند العلاقة التي تربط الطلل بالحبيبة في ذهن الشاعر باعتبارها فراغاً أو فجوة نصية لا بد من ملئها ، دون أن يشير إلى هذه العلاقة بتعبيرات مباشرة وموجزة بل راح يوسع الموضوع أو ما يطلق عليه محمد مفتاح آلية التمثيط والتي تعني " توسيع نواة معينة باعتبارها رحماً لما ينسج حولها من حالات وأعمال " (٢) . فالحبيبة هي مؤثر طبيعي لعاطفة الحب ، وأما الأطلال فهي مثير مقارن أو صناعي ، والحبيبة بعيدة عن الشاعر وديارها حلت محلها في إثارة عاطفة الحنين .

ويتخلل هذا التمثيط نوع من التكثيف - ويعني " تركيز ما كان موسعاً بالإشارة إليه أو بالإحالة عليه " (٣) فبعد أن وسع الناقد في شرح رؤيته السيكلوجية يعود فيرى أن المسوخ لهذا البكاء هو الحبيبة التي تسكن الديار فاقتربت الديار بها ، وأضافوا الأطلال إلى اسم المحبوبة لأن اقترانهما الحسي قد تحول إلى اقتران معنوي في ذهن الشاعر ومن المعروف أن ( المسكوت عنه ) في نص امرئ القيس هو الذي يترك للقارئ مساحة لملء الفضاءات البيضاء التي تركها النص الطللي للمتلقى ، لكن الحوفي قد ترك

(١) أحمد عبد العزيز ، المصدر السابق ، ص ١٣ .

(٢) محمد مفتاح ، التلقي والتأويل : مقارنة نسقية ، ط ٢ ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ٢٠٠١ م ،

١٧٨

(٣) محمد مفتاح ، المصدر السابق ، ١٧٨

تلك المساحات وبقي في المناطق المألوفة بالنص ، ولم يتجاوز إلى اللا مألوف .

لقد ابتعد الحوفي بالنص الطللي عن الطبيعة المجازية للأدب ، تلك التي تعني الإلزام الموجه إلى القارئ حتى لا يكتفي بالمعنى الأول للكلمات التي يقرأها ، بل أن يبحث عن دلالة ثانية لها " فالنص الطللي ذو نزعة مجازية ، تمتد لتشمل شخصيات كـ ( أم الحويرث وأم الرباب ، وفاطمة ) ومواضع كـ ( الدخول ، وحومل ، وتوضيح ، والمقراة ) وأحداثاً كـ ( للوقوف ، البكاء ، هبوب الرياح ) ومن ثم فقد اتخذ من النص الطللي مطية تجريبية تساعد القارئ على فهم الفرق الجوهرى بين المؤثر الطبيعي والمؤثر الصناعي ، فيميز بين المؤثر المباشر والمؤثر المصاحب ، وجعل من معاناة الشاعر مع الطلل مثلاً توضيحياً يشبه الاقتران الشرطي عند بافلوف .

أما يوسف خليل فقد قدم وصفاً معتمداً على آلية ( التكثيف ) في تفصيله لتعاقب الرياح على الطلل " تسفي عليها الرمال فتحببها ، وتلك تكشفها عنها فتظهرها ، ولذلك ظلت واضحة المعالم والرسوم وقد تناثرت فوق زمالها آثار الظباء التي تتخذ من مساحتها وأوديتها مراتع لها " (١) وباعتماد يوسف خليل على آلية التكثيف في وصفه لتعاقب الرياح على الطلل ، وأحداث يوم الرحيل ، ووقوف صاحبي الشاعر معه ، والصراع بين عاطفته وعقله يكون قد ملأ بعض الفجوات النصية وإن كان بطريقة غير مباشرة ، وذلك لأن تكثيفه لأوصاف الطلل والرياح وغيرهما يدل على إيمانه

(١) ترفتان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، ترجمة عبود كاسوحة ( دمشق ، وزارة الثقافة السورية ٢٠٠٢م ، ص ١٢٦ )

بالواقعية الحرفية للأحداث داخل النص ، فهو لم ينظر إلى مقدمة معلقة امرئ القيس على أنها نص ملئ بالفراغات التي تستوجب على الناقد أن يملأها بعناصر من الخارج ، وإنما النص بدلالته المباشرة مكثفاً بذاته دون أي إضافة خارجية ولذلك فإن تحليلاته تحترم النص في ذاته . وبذلك وجد في النص الطلل كلمات لها مدلولات تامة دون أن تترك مساحة للفجوات ، ولكن الكلمة - خاصة في النص الإبداعي - ليست ذات دلالة تامة ، على حد تعبير أومبرتو إيكو " فإذا أخذت تعريفاً بحد أدنى من كلمات القاموس يقول لنا القاموس مثلاً بأن السفينة الشراعية زورق ، غير أنه يترك ( للزورق ) مجال الإيحاء بخاصيات دلالية أخرى"<sup>(١)</sup> لقد استبعد خليف سياقات عدة يمكن أن تعمل على عملية الانزياح في المتلقي ، وتؤسس للقراءة التفاعلية المثمرة ، أولها السياق النقدي الحديث بنظرياته التي تدعوا إلى البحث عن دلالات متعددة للمفردة الأدبية ، وثانيها السياق النقدي العربي المعاصر ، وما افرضه والتقاليد الأدبية التي تتداخل معها واستبعاده هذه السياقات حبل من نص يوسف الخليف معادلاً للنص الطللي .

لكن إبراهيم عبد الرحمن ينحو منحى آخر حيث ينظر إلى هذا النص على أنه نص ملئ بالفراغات والفجوات التي تستدعي تدخلاً من المتلقي ، ففي قوله " هذا الغزل القصصي ( أو الحثي ) الذي يسوقه امرئ القيس في هذه الأبيات - أي المقدمة الطللية لمعلقته ليس بالضرورة في صورته تلك أحداثاً حقيقة عايشها الشاعر كما يظن كثير من الدارسين ، ولكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة مباشرة بواقع الحياة " يلمح إلى وجود عدد كبير من الفجوات في النص ، وينثر عدداً أكبر من التساؤلات ، ويرى

(١) اتحاد كتاب المغرب ، طرائق تحليل السرد الأدبي ( الرابط : اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٢م ، ص ١٥٧ )

أن العلاقة القائمة تبين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالة ، فالأسماء تحيل إلى مسميات ، ولكنها إحالة تختلف عن الإحالة التقليدية ، فـ ( الدخول ، وحومل ، وتوضيح ، والمقراة ) ليست بالضرورة أماكن عرفها الشاعر ، وتعاقب الرياح على الطلل ليس بالضرورة تعاقباً حقيقياً ، وبهذا تتفاعل مع لغة النص الطللي ، لغة غامضة ، وهو غموض لا يعني بأنها تغلف معناها وتحجبه ، وإنما تحيل المتلقي إلى معنى مغلف غامض ، عليه أن يحل شفرته بعيداً عن اعتماد على وائع الشاعر ، فالنص في رأيه فجوة ، لأنه قد لا تكون لمعانيه صلة مباشرة بواقع الحياة وهو بدوره مليء بالفجوات .

وعلى المتلقي في رأي إبراهيم عبد الرحمن إذا أراد أن يملأ تلك الفجوات أن يستحضر ملحمة ( المهابهارتا ) الهندية ، ويقارن أحداث الغزل في تلك الملحمة بأحداث الغزل في معلقة امرئ القيس ، ليحل ألغاز النص ويخرج بنتائج تساعد في ترميم فراغات النص . وينطلق الجادر من مواضع اليقين خارج النص وهي ما يشير إليها ميشال أوتن في داخل النص إلى مواضع اليقين ومواضع الشك ، ويعتبر أن مواضع اليقين هي " الأمكنة الأكثر وضوحاً ، والأكثر جلاء في النص ، فهي التي تنطلق منها لبناء التأويل ، وبالتحديد فهي التي تمنح نقط التثبيت التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص أما مواضع الشك التي يمكن أن تبدأ من الغامض قليلاً إلى المقطع الأكثر انغلاقاً فتضع القارئ في موقف حرج ، حسب النظرية الكلاسيكية ، أو تعطيه كل حريته كقارئ حسب المنظور المعاصر ، ومهما يكن من أمر فالقارئ يجد نفسه مجبراً على التدخل ، وعلى اقتراح الفرضيات <sup>(١)</sup> ونجد الجادر يؤول مفردات النص الطللي بمنح المفردات دلالات لغوية

<sup>(١)</sup> رولان بارت وآخرون، نظريات القراءة البنيوية إلى جمالية التلقي ، ترجمة أبو علي - اللانقية دار الحرار ٢٠٠٣ ص ٣١١.

حسية وإدراكية أحادية وغير متعددة ، وهذا النوع من التأويل كما يرى إدريس بلمليح " يحد من طاقة اللغة ، ويحاول استيعاب مجالات التعدد عن طريق خنقها وإحالتها إلى مجالات إدراكية جاهزة وناتمة ، وهو ما ينتج عنه انعدام الفعالية المتوخاة من هذا النوع من التواصل <sup>(١)</sup> ويرى الجادر في المقدمة الطللية في معلقة امرئ القيس نصاً مليئاً بالفراغات ، واتباع أسلوب التأويل اعتماداً على التلاعب بالألفاظ والأصوات في ملئه لتلك الفراغات ، حيث تمتزج في هذا النمط التأويلي الاعتباري ، كما يمكن وصف التشابهات بأنها حقيقة ومرهفة " <sup>(٢)</sup> كتشبيهه الصاحبين بقبيلتي كندة وحمير ، والأطلال بمملكة كندة المنهارة على الرغم من محاولة الناقد في ملئه لفجوات النص الطللي أن يحول دلالات النص من دلالات ظاهرة إلى دلالات خفية إلا أنه أبقى هذه الدلالات مرتبطة بالعالم الواقعي ، فالحبيبة هي مملكة كندة في واقع الشاعر ، والصاحبان هما قبيلتا كندة وحمير ، أي أنه تعامل مع النص الطللي على أنه نص واقعي ، مع أن الألب كما يقول فانسان جوف " لا يمكن أن يكون الهدف منه إعطاءه صورة حقيقية عن الواقع ، إنه في هذه الحالة لا يكون سوى مجرد أداة للتحليل وظل للعلم. إن النص ، على العكس من ذلك ، يقدم كتخريب لكل ايبستيمولوجيا ، فلا وجود في الفضاء الأدبي والفني لفهم حقيقي للواقع " <sup>(٣)</sup>

ولكن الفرق بين الجملة الكاذبة والجملة الغير معقولة على حد تعبير جان كوهين هو " فرق دلالي ويبقى هذا الفرق مع ذلك صورياً إن العلاقة

(١) إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية ، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، للدار البيضاء ، دار توبقال ، ص ٦٨

(٢) حميد الحمداوي ، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ٢٠٠٣ ص ١٤٠

(٣) فانسان جوف ، الأدب عند رولان بارت ، ترجمة عبد الرحمن أبو علي اللانقية ، دار الحوار ٢٠٠١ ص ١٣٩

بين المدلولات تختلف من حالة إلى أخرى " (١) فالجملة الكاذبة يمكن أن تكون صادقة . إذ أن المسند فيها يعتبر مما يمكن إسناده إلى المسند إليه . أما الجملة غير المعقولة فإنها لا يمكن أن تكون صادقة ونحن نتحدث في الحالة الأولى عن ملائمة المسند وفي الحالة الثانية عن منافرة المسند (٢)

ومن هنا فإن الجادر اعتمد على العالم الخارجي في قراءته للنص امرئ القيس وبذلك يكون قد خالف نظرية التلقي ، حيث نجد إيزر حذر من أن يأتي القارئ بشيء من الخارج ليصفه في النص فيقول " هذا شيء أجاهد شخصياً ضده ، ولكنني أعني أن القارئ لا يستطيع على كل حال أن يقاوم لغمضه ، بطريقة أو بأخرى في اكتشاف ذلك الواقع الذي دخل عليه الإصلاح ، والذي يستقر داخل بناء النص وهذا يعني أن هناك نوعاً من التفسير حتى ولو لم يكن صريحاً كل الصراحة " (٣)

### ٣- إنتاج الدلالة .

إذا نظرنا إلى إنتاج الدلالة عند نقاد المقدمة الطللية ، سنرى أن بعضها ينتمي إلى الثقافة الموسوعية لدى الناقد ، وبعضها الآخر ينتج الدلالة بالتفاعل مع النص الحاضر في سياقه القديم رغبة في العودة إلى الرؤية التكوينية التي ولد فيها النص، وبينما فعل ذلك خليف وإبراهيم عبد الرحمن والجادر بعودتهم إلى السياق القديم فإن الحوفي يرى في إنتاج الدلالة أنها ليست مجرد كلمات متراسة تشير إلى مدلول معجمي بسيط ، ولكنها هيكل يتكون من ثلاثة مكونات هي الأطلال ، والمثير بنوعيه الطبيعي والصناعي

(١) يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب للنشر بالقاهرة ، ١٩٨١ ص ١٢٥

(٢) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ص ١٠٤

(٣) نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، فصول القاهرة العدد ٥٢ ، أكتوبر ١٩٨٤ ص ١٠٤

المقارن ، والمحبوبة فالخوفي هو الذي نقل النص من زمن إنتاجه إلى زمن تلقيه ، وهي اللحظة المعاصرة التي يتفاعل فيها مع النص ، فقرأه في سياق مختلف وبآليات سيكولوجية حديثة ، وهنا نجد النص الطللي أمام عالم مغاير لعالمه التقليدي ، وأبرز الخوفي صورة من الصور الجمالية في نص امرئ القيس وهي صورة المحب يقبل الجدران التي كانت تسكنها المحبوبة ، وأبرز في المقابل صورة عقلية ، وهي اقتران الأطلال والحبيبة في ذهن الشاعر وقد كانتا مقترنتين اقتراناً محسوساً من قبل ، وقد أجمل هاتين الصورتين بشكل كلي دون أن يفصل في الجزئيات لطبيعة دورهما في تكوين النص ، فهما وسيلتان ودليлан منطقيان تقويتان رؤية الناقد ، وليستا غاية في ذاتهما ويرى الخوفي من خلال الصورة التي رسمها في نصه أن علاقة الشاعر بالأطلال تمر بأربع مراحل ، المرحلة الأولى توصيف العلاقة بأنها علاقة معزة ( أليس من حق هذه الأطلال أن يعزها الشاعر ) وهي علاقة عاطفية داخلية يحملها الشاعر في نفسه ، وقد لا تعكسها ملامحه الخارجية ثم تتطور هذه العلاقة كما يتطور معها رد الفعل لتتحول في المرحلة الثانية من علاقة معنوية بين الشاعر والأطلال إلى علاقة حسية ، وهي مرحلة الوقوف بالأطلال ، ولكنه وقوف يخلو من الحركة ( أن يقف بها ) .

تتبع مرحلة الوقوف مرحلة ثالثة ينتقل فيها الشاعر من السكون إلى الحركة ومن الوقوف إلى الطواف ( وأن يطوف من حولها ) والطواف حول الأطلال يتضمن معنى انعكاسياً يحيل القارئ إلى الطواف المقدس في بعض الديانات .

وفي المرحلة الرابعة ينتقل الشاعر من الطواف إلى التقبيل ( أقبل المحب على الجدران يقبلها ) ، والتقبيل قد يكون بداع الحب أو بدافع

التقديس ، وكلا التصويرين يحتملها نص الحوفي ، فقد يكون الشاعر أحب هذه الديار ، ومن فرط حبه لها فقد صوابه ، وأخذ يقبل جدران منازلها ، وقد يكون الشاعر قد قَسَّ هذه الديار فقبل جدرانها ، وتتجلى في نص الحوفي اللغة الإبلاغية الموجهة للقارئ بهدف التأثير فيه ، وذلك باستخدام أشكال تعبيرية منطقية ، كالاستفهام الذي يزرع ثقة المتلقي ، وهو تساؤل قائم على صيغة النفي ( أليس ؟ ) وأجيب عنه بأداة النفي بلى إمعاناً في التأكيد ، وبقصد التأكيد من استمرار التواصل وصحة تمثّل المستمع مضمون الإبلاغ الحقيقي ، فهذا الجواب بـ ( بلى ) ينقل النص من طباعة الكتاباتي الجامد إلى طابع شفاهي يجعل ما تبقى من جمل النص تقترب من لغة الكلام ، ولهذا الأسلوب تأثيره في القارئ وكأنه الحوفي يخاطب متلقي نصه بواسطة وسيلتي اتصال سمعية وبصرية ، ويخرجه من قيود التلقي الكتاباتي إلى مرونة التلقي المسموع ، ويلحظ في تسلسل الجمل في نص الحوفي أن هذه الجمل تتبع أسلوب التسلسل المنطقي ، وأن كل جملة من هذه الجمل تنقل القارئ إلى الجملة التي تليها بحيث يكاد النص يخلو من جملة مستقلة ، فتبدأ رحلة القارئ مع النص بقوله ( وتفسير ذلك ، أن الحبيبة، فديارها ... فلما ثارت ... أقبل المحب ... لأن الديار ) ثم يأتي ما يمكن وصفه بالاستراحة النصية التي يتوقف خلالها القارئ قبل أن يكمل رحلته في قراءة النص (والذي سوغ ذلك أن الحبيبة - فاقتربت الديار ... حتى صارت ... فإذا كان جزء ... فإن الجزء ... ) وتأتي استراحة أخرى قبل أن يستأنف المتلقي تفاعله بجملة ( ولهذا أضافوا ... لأنهما مقترنان ... وقد كانا مقترنين ... ) وبواسطة اسم الإشارة في ( الذي سوغ ذلك ) و ( لهذا أضافوا ) ترتبط أجزاء النص ليخرج القارئ من رحلته مع نص الحوفي بعد



أن تعرض لما يشبه العصف الذهني - بواسطة تتابع الجمل المنطقية - وهو أكثر استعداداً لتقبل ما يطرحه النص. وفي الخطوة الأولى من خطوات استكشاف المعنى في نص يوسف خليف نلاحظ المكونات والأجزاء التي تشكل هيكل النص ، وتساعد القارئ في تجسيده لذلك الهيكل ، وعندما ينظر للقارئ إلى هذا النص ليجتهد عن المعاني غير المألوفة يفاجأ باعتماد النص اعتماداً شبه كلي على المعاني المألوفة ، وينتهي قارئ نص يوسف خليف إلى أن الناقد قد تفاعل مع نص امرئ القيس على أنه نص لا يقبل التحريف

وهكذا فهيكّل نص يوسف خليف هو صورة تعكس هيكل النص الطللي لمعلقة امرئ القيس ، وهو مثلث يقوم على أضلاع ثلاثة ، تشكل الرياح ضلعه الأول وذكريات الرحيل ضلعه الثاني ، ويتكون ضلعه الثالث من الصراع النفسي .

وفي الخطوة الثانية من خطوات استكشاف المعنى يأتي دور الصور العقلية والجمالية لتبث الروح في الأضلاع الهيكلية السابقة ، وترسم صورة للضلع الأول وهو الرياح عن طريق تصوير الصراع الذي تعيشه تلك الرياح ، فهي تقوم مرة بطمس الأطلال وآثارها ، وكأنها تريد أن تنتهي ذكراها ، ثم تقوم بالمقابل بالكشف عنها وكأنها قررت أن تهب لها الحياة ، وفي الضلع الثالث من أضلاع الهيكل يحيط يوسف خليف ذكريات يوم الرحيل بصورة جمالية تفصل الذكريات ، وتصور ذلك اليوم الذي رحلت فيه المحبوبة ، كما ترسم الحال التي وقفها الشاعر والمكان الذي وقف فيه بين الأشجار الجافة ، كما أضاف النص إلى تلك الصور الجمالية صورة الصراع الذي عاشته أشجار الطلل في مقاومتها لجذب الأرض وقسوة الطبيعة .

وتمتد الصورة العقلية الجمالية في النص إلى صراع من نوع آخر ، فهو ليس صراعاً حسيّاً كصراع الرياح والأشجار ، وإنما صراع نفسي يعيشه الشاعر بين عاطفته التي تدفعه إلى الراحة المؤقتة ، وإلى البكاء وذرف الدموع لعله يجد شفاءه في ذلك البكاء ، وبين عقله الذي يدفعه إلى أن يتصرف كرجل خبر المعاناة وذاق مرارة الحياة .

وتتمثل البنية الإبلاغية للنص في شرح المعاناة التي تكبدها الشاعر ، وهي بنية إبلاغية تتوحد مع بنية نص امرئ القيس الإبلاغية ، فالناقد يسعى لأن يكون مبلغاً نزيهاً لمعاناة الشاعر مع الطلل ، لذا فهو يعتمد على مؤشر لغوي صريح في نقله لتلك المعاناة، ويحاول أن يقربها إلى القارئ مباشرة .

وفي استكشاف المعنى ينظر إلى نص إبراهيم عبد الرحمن على أنه هيكل يقوم على ثنائية ( الطلل / الأسطورة ) ويتبع إستراتيجية ( النفي / الإثبات ) فهو ينفي عن الطلل الكثير من المتعلقات الموروثة عن الأجيال السابقة ، وبعد النفي يأتي دور الإثبات وتأتي الأسطورة لتحل محل العناصر المنفية ، وتسد الثغرات المبنية على حذف تلك العناصر ، فالأحداث الحقيقية عنصر منفي من النص تقوم مقامها الأحداث الأسطورية ، وواقع الحياة عنصر منفي استبدله النص بواقع الأسطورة ، والوقوف والبكاء والحبوبة والرياح كلها عناصر ينفي عنها النص الدلالة المباشرة ويتترك الفرصة للقارئ ليجد لها معادلاً أسطورياً .

أما الصورة فتأتي في ثنائية الصور ( الأسطورية - الجمالية ) من جهة والصور ( الواقعية الحقيقية ) من جهة أخرى لتساهم في الكشف عن المعنى ولتكمل جسد النص ، فعلى القارئ ، في تصور إبراهيم عبد الرحمن - أن يكمل الصورة العقلية لأحداث الغزل في يوم دارة جنجل وذلك من

خلال الاستعانة بالصور الأسطورية الأدبية وغير الأدبية القديمة والحديثة كأسطورتني (أوديب) عند شكسبير في مسرحياته ، و (كرشنا) في ملحمة (المهابهارتا) الهندية .

أما أثر الصورة الأسطورية الجمالية فنجدّه يمتد من بداية النص ليشكل عامل تشويق ، فالقارئ يتساءل عما إذا كان الغزل القصصي في المقدمة الطللية لمعلقته امرئ القيس ليس أحداثاً حقيقية ، ليس له صلة مباشرة بواقع الحياة فما هو ؟ وماذا يكون ؟ وما الغرض منه ؟ تأتي بعد ذلك الصورة الجمالية الأسطورية في النص لتجيب عن هذه التساؤلات .

أما البنية الإبلاغية في نص إبراهيم عبد الرحمن فتقوم على التساؤلات المنطقية المضمرة ، التي ترددت في ذهن الناقد لحظة كتابة النص ، فكان نصه إجابة عن هذه التساؤلات ، وفي مقدمتها : أليس من الخطأ استبعاد الأسطورة عند قراءتنا لنص كُتب في عصر اشتهر بالأساطير ؟ وأليس من الخطأ اعتبار الغزل وغيره من الأغراض الأخرى صورة مباشرة للواقع ؟ وما هو الدور الذي تقوم به الأسطورة في تشكيل النص الشعري ؟ أي أن البنية الإبلاغية تتمثل في تلك الاستفهامات التي يجيب عليها النص .

ونجد أيضاً من خلال الأبعاد الثلاثة لاستكشاف المعنى في نص محمود الجادر يبرز النص في البعد الأول كهيكل عظمي يقوم على عناصر (الطلل ، الحبيبة ، المملكة المنهارة) وهي تمثل الهيكل الذي يقوم النص معتمداً عليه ولا وجود له إلا به وهي العناصر التي اعتمد عليها الجادر في بناء تصوره للمقدمة الطللية في المعلقة ، ومن خلال هذه العناصر يقوم نقد

الناقد ، ورصد العوامل التي تحيط بالطلل في مقدمة المعلقة ، وهي العناصر التي اعتبرها الجادر تمثل تفاصيل اللوحة الطللية مثل ( البكاء ، الوقوف ، مكان الوقوف ، وغير ذلك ) ، كلها عناصر تمثل هذا الهيكل الذي يقوم القارئ بتجسيده ، أما البعد الثاني في إبراز الصور العقلية والجمالية في قراءة الجادر فنراه صورة تمثل الروح التي تحرك هذا الهيكل وتمنحه البعد المعنوي والجمالي ، والصورة العقلية في نقد الجادر هي صورة البكاء الدائم على الطلل ، وهذا ما جعل الشاعر يدعو صاحبيه كي يعيناه في بكائه ، وكاد النص ينتهي عند زعم القدماء أنه لا ينبغي أن يدعي صاحب البكاء على المحبوبة ولكن الناقد منح تلك الصورة بعداً مغايراً ، وانحرف بها عن المعنى المباشر لها عندما عدّ البكاء في المقدمة بكاء سياسياً يتعلق بـمـاضٍ تاريخي .

واعتمد النص على هذه الصورة الجمالية وربط الناقد كل جملة اللوحة الطللية بتفاصيل الحياة التاريخية لمملكة كندة ، فالحبيبة في النص الطللي مملكة كندة ، وطلل الحبيبة هو طلل المملكة ، ورحيل الحبيبة يعني رحيل المملكة ، والأصحاب الذين دعاهم الشاعر لمشاركته البكاء يقابلهم أولئك الأصحاب الذين ساعدوا قبيلته في مواجهة الفناء .

ومن هنا يظهر قيام البنية الإبلابية عند الجادر وقارئه على المباشرة في أداء المعنى وذلك من أجل إقناع القارئ بقبول الرؤية المقترحة ، فالناقد في بداية النص يجمع معه القارئ . ونجده يتحدث ب ضمير الجمع ( نا ) " يوقفنا " ثم يفاجئ القارئ بحقيقة مذهشة على حد وصفه ، وتبرز في أن البنية الإبلابية في النص عندما يتحول الخطاب من موجه لذات المتكلمين - وهي ذات الناقد نفسه - والذات المتلقية وهي ذات القارئ ، إلى خطاب

موجه للذات الغائبة وهم النقاد الذين عابوا على الشاعر استدعاء الأصحاب للبكاء على الطلل. فنجد البنية الإبلاغية المتمثلة في التحولات الخطابية في النص من خطاب يجمع المتكلم والمخاطب تحت ضمير ( نا ) المتكلمين ( كفيل بأن يوقفنا ) إلى خطاب موجه لذوات غائبة أشار إليهم بالضمير ( هم ) ( ولكن فاتهم " ، وهي تحولات تتبعها تحولات أخرى في دلالات الكلمات وفي أسلوب الخطاب .

ويرى الجادر اختيار فعل ( استطاع ) يعني أن الشاعر كتب نصه وهو يريد هذا النص أن يكون تسجيلاً لتجربته التاريخية ، وقد استطاع في رأي الجادر أن يسجل تلك التجربة حتى كادت أطلال الحبيبة تبدو أمام القارئ وكأنها مملكة كندة المنهارة ، فالجادر قرأ النص الطللي قراءة استكشافية تبحث عن المعنى الذي يخبئه الشاعر لا قراءة تأويلية تبحث عن المعنى الذي يحتمله النص .

ويبدأ الجادر نصه بجملة تبعث على التشويق هي ( إن تأمل لوحة امرئ القيس كفيل بأن يوقفنا على حقيقة مدهشة ) فهذه الجملة تعصف في ذهن القارئ عدة تساؤلات عن ماهية تلك الحقيقة المدهشة ، وهل هي حقيقة تتعلق بالأدب ، أم بالتاريخ أم بحياة الشاعر ؟ ثم يقطع هذه التساؤلات بجملة تبرر الدهشة وهي ( أن الشاعر استطاع أن يودع تفاصيل اللوحة الطللية ملامح تجربته الموضوعية ، حتى كاد طلل الحبيبة يبدو طلل المملكة المنهارة )

فهو يريد أن يزرع ثقة القارئ في النتائج التي خلص إليها في قراءاته السابقة لأنها تخلو من التأمل ويريده أن يعيد تفاعله مع النص الطللي

بطريقة تأملية تجعله ينظر للنص نظرة مغايرة يبدأ فيها بتبرير الدهشة حتى يصل إلى نتيجة فحواها أن النص الطللي لوحة فنية يرسم امرئ القيس من خلالها تفاصيل الحرب التي خاضها ليثأر لأبيه من قاتله .

## ٢- حضور القارئ

ركز المنطرون على أهمية حضور القارئ في عملية التلقي بحيث يصبح القارئ مقصوداً يتوجه إليه النص الأدبي وهو ما يرى فيه إيزر قارئاً حقيقياً مقصوداً بفعل القراءة على أن هذا القارئ المقصود قد يصبح في نظرية أخرى هو القارئ المثالي " أي القارئ الغائب عن النص " (١) ففي رأي هؤلاء أن " القارئ القصدي ليس هو القارئ الحقيقي ولكن أنه مجموعة من التصرفات والمواقف والمعارف والفرضيات التي يقدمها النص بوصفها شروطاً لقراءته الخاصة " (٢) أما القارئ الضمني فهو القارئ المتضمن في النص والذي يتجه إليه الخطاب والذي يؤثر في الكاتب عندما يبدأ الكتابة .

وقد يراه النص بمنزلة الرقيب الذي يكتشف ثغرات النص وقد سُمي القارئ المثالي لأنه يستطيع ملء الفراغات النصية ، وقد أشار إيزر إلى أنه " حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء ، إن مصطلح ( القارئ الضمني ) يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة " (٣)

وإن إيزر يريد أن يتمثل على حد تعبير هولب " طريقة لتقرير حضور القارئ دون أن يكون في حاجة لأن يعرض لقراء حقيقيين" أو فعليين شأنه شأن شتى القراء التجريبيين" (٤). أما رولان بارت ففي كتابه "لذة النص" يتحدث عن لذة القارئ التي تتحقق من خلاله لذة الكاتب التي يبحث

(١) جان ستاروبينسكي وآخرون. في نظرية التلقي ، ترجمة غسان السيد ، دمشق ، دار الغد ٢٠٠٠ ص ٦٤ .

(٢) جان ستاروبينسكي وآخرون ، المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(٣) روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، جدة النادي الأدبي الثقافي ١٩٩٤ ص ٢٠٤ .

(٤) روبرت هولب ، المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

عنها ويبحث عن قارئها ليصل إلى المتعة ويتجلى ذلك في التساؤلات التالية " هل تضمن لي الكتابة في لذة - أنا الكاتب - لذة القارئ ؟ لا بل تأكيد ، هذا القارئ على أن أبحث معه ، أن أراوه عن نفسه دون أن أدري أين يوجد ، ولسوف يكون حينئذ مكان للمتعة قد خلق ، فليس شخص الآخر هو ما يلزمني ، بل إنه المكان ، إمكانية جدل للرجبة إمكانية فجائية المتعة " (١)

إن لا بد من حضور القارئ للضماني في نص الناقد الأدبي لأنه يوجهه ويبين له خطاه في مخاطبة المتلقي لهذا النوع من الكتابة أما بالنسبة للنصوص الشعرية فقد يكون حضوره فيها ضرراً كبيراً على الشاعر أو الكاتب حيث يحد من حرية إبداعه وقد يشل حركته نهائياً .

وإذا حاولنا أن نستكشف حضور القارئ في وعي النقاد في تناولهم للمقدمة الطلية عند امرئ القيس فسنجد اختلافاً بيناً في مقارنة كل منهم للموضوع، فالخوفي يتساءل في استفهام يقصد به الإثبات " أليس من حق هذه الأطلال أن يقرأها الشاعر ، وأن يقف بها وأن يطوف من حولها ؟ أجاب ( بلى ) وفي هذا دلالة على أن الناقد يلقي القارئ ما يريد أن يقول ويثبت في ذهنه .

ولعل الناقد في هذه الحالة يتصور قارئاً حقيقياً بعينه يوجه إليه الخطاب ، ويلعب الخوفي على فكرة المؤثر والاستجابة وأن لكل فعل رد فعل وبذلك فهو يتصور قارئاً مطلعاً على النظريات والأفكار الحديثة ، وفي توصيله هذه الأفكار للقارئ يقنمها في متواليات قصيرة ترتب كل منها على الأخرى ، فرحيل المحبوبة وبعدها عن الشاعر تحل محلها الديار في وجدانه

(١) رولان بارت ، لذة النص ، ط٢ ، ترجمة فؤاد مضا ، الدار البيضاء دار توفيق ٢٠٠١ ص ١٤ .



فتثير فيه الحنين إليها وإلى المثير الذي حل محلها فيقبل على الجدران يقبلها لتمثل بدورها مثيراً آخر .

والحوفي في هذا التحليل النقدي يقوم على الثنائيات المتوالية أو المتواليات كذلك التي نكرها كلود بريمون . فتورة العاطفة يتلوها إقبال المحب على الديار والديار تستدعي التقبيل إلى آخره .

ولكنه يهمل في دراسته الالتفات إلى المؤثرات المحيطة بالمرسح مثل ( بعرا الآرام ، الرياح التي تعصف بالمكان من جنوب وشمال ) ، إنه يقوم بعملية اختيار تتسق ومنهجه وأفكاره المسبقة في الدخول على النص ونجد الحوفي يحاول أن يقنع القارئ برؤيته فيبدأ نصه بمقولة توارثها النقاد العرب ، هي أن مقدمة امرئ القيس هي أولى المقدمات " ما أعظم ابتداء امرئ القيس في النفوس إلا الاقتصار على سماع صدر البيت ، فإنه ( وقف واستوقف ، بكى واستبكى ، وذكر الحبيب والمنزل في شطر بيت " <sup>(١)</sup> لتكون هذه المقولة التي أخذها من النقاد القدماء تمهيداً قبل عنصر المفاجأة ، التي يعلن فيها النص القارئ أن الحبيبة هي المثير الطبيعي . وسجل هذه المفاجأة عن طريق الجملة الشرطية ، التي تعتمد على جملتين : جملة مؤكدة هي ( إذا كانت الحبيبة هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب ، وهي جملة فعل الشرط ، تتبعها جملة جواب الشرط وهي ( فإن الأطلال هي المثير المقارن أو الصناعي ) وهي في المستوى التوكيدي للجملة السابقة كما نجده أيضاً يعتمد في نصه على الجمل المنطقية القصيرة ( الحبيبة بعيدة ، فالديار حلت محلها

(١) تقي الدين أبو بكر عبد الله الحموي ، خزنة الأدب وغاية الأربح ( ١ ) تحقيق عصام شعيتو ، بيروت ، مكتبة الهلال

١٩٨٧ ص ٢٠ .

في إثارة العاطفة ، فلما ثارت هذه للعاطفة ، أقبل المحب يقبل الجدران ، لأن الديار وجدرانها هي المثير الصناعي ( وكل هذه الجمل تقوم بالعصف الذهني للقارئ ، وهي التي تحفز تفكيره ولا تترك له فرصة العودة إلى الموروث الأدبي عنده.

أما يوسف خليف فيبدو أنه لا يفترض قارئاً بعينه ، ورغبته هي الوصول إلى أعماق النص بذاته محاولاً تفسيره وشرح بنيته اللغوية التي تجعل التواصل معه صعباً فهو بسيط للمعنى بأسلوب مباشر وكان القارئ في ذهنه قارئ عادي يريد أن يفهم النص دون عناء الرجوع إلى القواميس والمعاجم اللغوية دون إحساس بهذا للنص ولذلك فهو يحترم النص احتراماً كلياً بمعنى أنه لا يضيف إليه تأويلات وأحكاماً ولا يذهب بالنص إلى ما وراءه في محاولة لاستنطاقه بأشياء غير ظاهرة وكان الناقد يقوم بدور الراوي والقارئ بدور للمروي له " فهو يحد نفسه ، وبأن يتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي ، فتنقية الراوي الشاهد في السرد الروائي تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي ، والوظيفة في كلتا الحالتين هي النقاط المرئية ، ونقله إلى القارئ أو المشاهد " (١) . فكان خليف يقوم بدور الوسيط بين القارئ والنص ، ولكن تفسيره الذي يقدمه لهذا القارئ لا يترك للفرصة لتخيل شيء آخر ، وفي محاولة منه ، لإشراك القارئ معه يستخدم الفعل نرى بصيغة الجمع وكأنه لا يرى وحده وإنما يشرك معه القارئ في الرؤية ويبدوا أن الانفعال للعاطفي الذي يصور عن ذاتية مشاعر يوسف خليف قد امتزج بذات الناقد عنده ، إنه منزع رومانسي يرتبط بذاته الناقدة وشخصيته الشاعرة ومن ثم فإن التوجه إلى القارئ يعتمد على الخطاب النفسي ليؤثر فيه

(١) معنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، بيروت ، دار الفارابي ١٩٩٠ ص ٩٠ .

ولاشك أنه قد نجح في ذلك عندما صور حب امرئ القيس لمحبيبته وفراقه لها والصراع الدائر في نفسه ومحاولته تجاوز هذا الصراع بإشراك صاحبيه في معاناته المأساوية . إن كتابة خليف تستدعي في الأذهان لذة النص التي اختصها رولان بارت بكتاب بهذا العنوان فأنت تستمتع مرتين مرة بقراءة المعلقة ومرة بقراءة نص اللذة عند يوسف خليف<sup>(١)</sup> لأنه اتبع أسلوب التحفيز النفسي في خطابه للمتلقي ، ومثال هذا الأسلوب " أن تحفز القصة مشكلة الحب من خلال تصويره لمشاعر امرئ القيس تجاه محبيبته ومشاعره تجاه صاحبتة ، وذكريات يوم الفراق للمحبوبة ، والصراع النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، ومن هنا نجده متأثراً برولان بارت الذي رأى النص الإبداعي ( أنه ذلك النص الذي يأتي من صلب ثقافته ؟ ، ولا يقطع صلته بها ، هذا النص مرتبط بقراءة مريحة للقارئ<sup>(٢)</sup> .

أما إبراهيم عبد الرحمن فيمض حسب منهجه الأسطوري في تفاعله مع القارئ القصدي عن منهج المغامرة والاختلاف وكأنه يعد النقاد السابقين له قراءة لم تعجبه قراءتهم التاريخية للنص وتأتي كل إحالاته إلى هؤلاء النقاد وقراءتهم حتى يرسخ مفهومه لقراءته الجديدة في لغة تقريرية في مقابل تلك التقريرية التاريخية التي رسخها السابقون في ذهن المتلقي لأن قراءة النص في منظور الحقيقة والكذب تدمر المعنى الكلي والإلهام الشعري فيه ، وحينما يعبر عن حديثه عن بعض ( الدارسين ) فكانهم موضع اهتمامه الأول دون أن يحدد أسماء وكأنه يقف إلى جانب القارئ القصدي ليحميه ويدافع عن

(١) راجع في ذلك : د. أحمد عبد العزيز : نحو نظرية جديدة الجزء الثاني : الفصل المعنون ( تحولات المنهج بين العلم

والفن ) شعرية البحث عند الدكتور يوسف خليف الصفحات ٨١-١٠٤ .

(٢) رولان بارت : لذة النص ص ٢٢

عقله ضد تفسيرات أولئك النقاد الذين يقحمون عليه فكرهم في تصورهم للأحداث كأنها حقيقية ، وقعت بالفعل في تاريخ الجزيرة العربية ، ولكنه في ربطه للنص بالأساطير يكاد يبعد القارئ عن الفهم لأنه يفتح أمامه الباب لتساؤلات كثيرة حول هذه الأفكار الجديدة ، إنه لا يصنع حوارية مع القارئ وإنما يقحمه إقحاماً في رويته الخاصة .

إنه بهذا لا يترك المجال أما القارئ لملء الفراغات ولإعمال ذهنه حين يفقه بهذا الطرح الأسطوري من جهة ومن جهة أخرى فإنه يحثه حثاً على اختراع فراغات جديدة تنبثق عن إشاراته الأسطورية ليعود إليها القارئ ويحاول ملأها من جديد .

لقد جاءت على الأدب الحديث فترة من الزمان اتجه فيها إلى النقد الحدائثي كله وذلك في الخمسينات والستينات من القرن الماضي إلى الإيمان بضرورة الأساطير في تغذية الأدب لإكسابه روحاً جديدة متجددة ودعم ذلك النقد وسعى إلى ذلك القراء واكتسبه الشعراء والمبدعون بصيغة عامة بما يشبه المهيمنة في ذلك العصر ، وقد كان إبراهيم عبد الرحمن على وعي تام بأن لهذا المنهج مخالفين ومعارضين بقدر ما له من أنصار ، فسار نصه في اتجاه واحد ( نص - قارئ ) بعيداً عن محاوره القارئ دون أن يترك له الحق في المقاومة أو الرفض أو حتى القبول . وقد حقق هذا التأويل فصل النص عن التاريخ وبذلك فتح الباب أمام تعددية الدلالة واقترب من مفاهيم الحدائث التي تجلت على أشدها بعد ذلك في فترة لاحقة ، وفي تصوره لهذا التشابه الملحمي بين هذا النص للطللي والملحمة الهندية ( المهابهارتا ) يحيل القارئ إلى الثقافات القديمة في إطار عالمي وكأنه يفترض قارئاً ضمناً متقفاً بنوع بعينه من الثقافات وبذلك حقق الناقد أو يخيل إليه أنه حقق من هذا

الطرح الجديد تعديلاً في آليات استقباله للنص ، وبذلك يكون أكثر استعداداً لتقبل الرؤية الأسطورية المقترحة .

لما الأحكام التي يطلقها الجادر تتجه إلى القارئ مباشرة ويحثه فيها الناقد على التفكير معه في المفردات اللغوية وفي أحداث كتب التاريخ وآراء القدماء الذين يرى أنهم لم يفهموا المعلقة حق فهمها ويسقط على النص من عنده إسقاطاً تاريخياً فالصاحبان اللذان يقصدهما امرئ القيس فمي الحقيقة قبيلتان هما ( كندة وحمير ) وتبدو معالجته للطلال في تشبيهه بأطلال المملكة المنهارة فكأنها استجلاب للتاريخ دون نية حقيقية ولكنه يقدم التاريخ في صورة غير منطقية في قوله "حتى كاد طلل الحبيبة يبدو وكأنه طلل المملكة المنهارة" فاستخدمه لفعل يشير إلى الاحتمال وهو "كاد" يؤكد هذا المعنى فهو غير متأكد تماماً من هذه الصلة التشبيهية ولعله خشي رد الفعل لدى القارئ حيث لم يسمع بهذا أحد من قبل وهو يتخيل ما سوف يدور في ذهن القارئ من تساؤلات واستفسارات بل انكسار في بعض الأحيان ، والنص بهذا قد يثير رد فعل عكسي في المقابلة بينه وبين الواقع التاريخي بل قد يمتد هذا الرد العكسي إلى الرفض التام لما يقدمه الجادر من تصور ، وإذا كان الجادر يحاول أن يلغي الرؤية التقليدية عند القدماء في الوقوف والاستيقاف والبقاء والاستبكاء فإنه يريد أن يرسخ رؤيته الجديدة محاولاً فيها الإمتاع تبعاً لما تحث عليه نظرية التلقي حيث "يرتكز خطاب النقد على سلطة الحجة العلمية تحقيقاً لمقصدية معينة : إقناع المتلقي ، والإقناع من ثمة عملية

تفاعلية يحصل بموجبها تغيير المعتقد النقدي بالذي يجب أن يكون عند المتلقي<sup>(١)</sup>.

إن هذا التفسير السياسي بالصراعات القبلية لا يختلف في كثير أو قليل عن المنهج التاريخي إلا في تشكيل الرمز الشعري تشكيلاً تاريخياً بحيث أنه قد كسر أفق التوقعات لدى القارئ للمتلقي حيث يذكر الجادر في نصه : " يخاطب امرؤ القيس قبيلتي كيدة وحمير فيقول : ققوا يا فرسان قبيلتي كيدة وحمير ، ققوا معي كي نبكي من نكري حبيبنا للمفقد ، الملك حجر ، ونبكي المنزل الذي فقدناه بعد قتله ، والواقع بسقط اللوى ، وهذه الدعوة للبكاء يقابلها في نفس الشاعر نية للثأر من بني أسد الذين قتلوا أباه ، لأن بكاء هؤلاء الفرسان سيكون حافزاً لهم ، ليقفوا مع امرئ القيس في حربه ونرى في هذا الخطاب تقريراً كأنه يذكر حقيقة تاريخية ، فامرؤ القيس يقف أمام هؤلاء الفرسان من القبيلتين للبكاء والاستبكاء على الحبيب الراحل وهو أبوه الملك وعلى الديار التي فقدت بسبب رحيله وقتله ولكن المبالغة في سحب للرمز التاريخي والإيهام بحقيقته ، ترد فيما ذكره الناقد في نية الشاعر للثأر من بني أسد الذين قتلوا أباه ، تلك إذأ حرب يعلنها امرؤ القيس تخرج من عباءة الحب الذي يظهر في مفردات اللغة الطللية ولا شك أن الرفض سيكون هو الاستجابة العقلية لهذا الإيهام الكاذب بالتاريخ ولهذا التأويل الذي لا يستند إلى بنية حقيقية نصية وتاريخية.

وهكذا تفاوتت رؤية النقاد لدور القارئ وظهوره من قارئ ضمني أو قصدي أو متوهم أو حقيقي أو قارئ مشارك كالناقد أو القارئ الذي يملئ عليه الناقد فكرة ليؤمن به، كما تفاوتت الرؤى المختلفة في اقتربها من الواقع

(١) عبد الهادي بن ظفر الشهري ، استراتيجيات الخطاب : مقاربة لغوية تداولية ص ٢٤٣

أو التاريخ أو بعدها عنه إلى حد الأسطورة أو التاريخ الوهمي . كما أننا نجد أن القارئ بنوعيه القصدي أو الضمني يؤثر في بناء النص النقدي ، وأن وجود هذا القارئ داخل النص يضيف إليه أبعاداً جديدة ويتوقع الناقد أن القارئ يمر بالمراحل الثلاث في تفاعله مع الرؤية المقترحة ، وهي الأزمنة التي تحدث عنها إيزر فيحدها بزمان التلقي الجمالي ، وزمان التأويل الاستعادي ، وزمان التلقي التاريخي.

إنه -إن- يتوقع من القارئ أن يشعر بالدهشة وهو يطلع على تفسير عناصر الطلل تفسيراً سياسياً ، فيخضع لواقع هذا التفسير بعيداً عن العملية الإدراكية التي قد تؤول هذه الدهشة ، ويتجاوز بعدها القارئ زمن التلقي الجمالي ليدخل في مرحلة التأويل ، وهي المرحلة التي تبرر الدهشة ، ويتوقع فيها الناقد مشاركة تفاعلية مع القارئ في بناء فهمه وتأويله بالعودة إلى نص الشاعر وتاريخه وذلك عندما ينتقل إلى زمن التلقي التاريخي ويؤول للنص من خلال تفاعله الإيجابي .

## ٣- القصيدة الشبقية وتجربة بنيوية.

## ١- مدخل .

انطلقت البنيوية في عالمنا العربي كرد فعل للدراسات التاريخية التي ابتعدت عن النص ، أو قنمته كسرد تاريخي لا أكثر بينما ترك تنوع النص والبحث عما فيه للتجارب النوقية والعشوائية .

وعندما وقع النقد على المنهج البنوي فتن به الكثيرون فتنة كبرى وتجزأ بعضهم على محاولة تطبيقه على أدبنا العربي ، وكان دافعهم إلى ذلك محاولة إيجاد علم للأدب كما دعا إليه "رومان ياكوبسون مبكراً باعتباره دراسة ( أدبية الأدب Literariness ) ، أي التركيز على ما يجعل الأدب أدباً ، وما يرتبط بتلك الدعوة من الاهتمام بالقوانين العامة ، والعلمية ، التي تحكم للنصوص الفردية وأداءها اللغوي ، وحينما نتحدث عن القوانين العامة التي تحكم أداء النسق الفردي أو النص ، فإننا في الواقع نتحدث عن العلمية والعالمية في آن واحد " (١)

وكانت البنيوية قد ظهرت في باريس في الستينيات ووجد بعض الناس فيها شيئاً جديداً في تحديث العقل النقدي بالإضافة إلى أنها كانت وسيلة لإعلان التفوق والمباهاة بمعرفة شيء جديد ، وعلى حد تعبير جون ستروك " وجد بعض الناس في البنيوية كشافاً أصيلاً يمكنه أن يعيد توجيه الطرق المتجهة في البحث في حقل من حقول الدراسة توجيهها مفيداً ، بينما وجد

(١) عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه دراسة في سلطة النص . عالم المعرفة ( الكويت ) نوفمبر ٢٠٠٣ م العدد ٢٩٨ ص ٨٩



سواهم في ( البنيوية ) كلمة تجذب النظر تتفع للتلويح بها أمام الخصوم أو لاستخدامها شارة للانتماء إلى مجموعة الراسخين في العلم " (١)

ولا عجب أن يفتن بها العرب هذه الفتنة الطاغية كما فتن بها الغرب ويتخذوها وسيلة للتباهي وإعلان التفوق والتميز أيضاً .

ولعل كمال أبو ديب يعد من أوائل الذين فتنوا بها وحاولوا تقديمها إلى المجتمع العربي وتطبيقها على الشعر العربي القديم ، وهو يعلن ذلك في مقدمة كتابه ( الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في حراسة الشعر الجاهلي ) حيث يذكر في مقدمة بحثه أنه سيرتفع بدراسة الشعر الجاهلي عن المستويات التاريخية والتعليقية والتوثيقية أو اللغوية والبلاغية والانطباعية التي تتم عليها معظم الدراسات الآن . ثم يتحدث بتفاخر عن إنجازه واختلافه عن غيره من المناهج التي تطرحها الدراسات المعاصرة ، وينظر إلى الدراسات القديمة والدراسات الحديثة التي تسير حسب المنهج التاريخي فيقول : " لقد أصبح من السذاجة بمكان أن نستمر في العمل على هذا الشعر وكأن معرفتنا النظرية ما تزال هي المعرفة التي امتلكها ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري أو طه حسين وشوقي ضيف في القرن الرابع عشر الهجري ، كما أن من السذاجة أن نستمر في العمل وكأن الثقافات الأخرى في العالم لا تمتلك تراثات تقوم بدراسة مطورة من أجل ذلك مناهج للتحليل ، داخل إطار الشعر

(١) جويستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ( ترجمة : د. محمد عصفور ) عالم المعرفة ، الكويت

العدد ٢٠٦ فبراير ١٩٩٦ م ص ٩

وخارجه ، لها قدرة عالية على المعالجة ، والاكتشاف والبلورة والتعميم  
النظري " (١)

ثم يقدم لنا الآليات التي اعتمد عليها في تحليله البنيوي للمعلقات  
ملخصة في خمسة تيارات جمع بينها هي التحليل البنيوي للأسطورة والتحليل  
التشكيلي للحكاية ومناهج التحليل اللغوي اللسانية والسميائية والماركسية  
والشفاهية مستفيداً في ذلك كله من رواد هذه الاتجاهات : كلود ليفي شراوس  
في الأنثروبولوجيا البنيوية فلاديمير بروب في مورفولوجيا الحكاية ،  
ورومان ياكوبسون ، والبنيوية الفرنسية ولوسيان جولدمان والبنية الاجتماعية  
ومع تكرار فتنه بمنهجه الجديد والثورة التي سيحدثها في عالم  
التحليل النقدي للنصوص ينبه إلى أن اختيار القصيدة ينبع من حدسه العميق  
بأهمية كل نص في مجله وارتباط الشعر بالأسطورة كما فهمها عن ( ليفي  
شراوس ) وأن هناك وحدة خبيئة لا تترك إلا عبر عمليات التحليل العميقة  
وقد أدى به ذلك إلى تصنيف تيارات الشعر الجاهلي إلى تيارين يشكلان  
ثنائية ضدية أحدهما وحيد البعد والثاني متعدد الأبعاد وهو ما استخلص منه  
بنيتين طاغيتين في الشعر الجاهلي ، هما البنية وحيدة الشريحة والبنية متعددة  
الشرائح. " وهنا بشكل وصف الأطلال - على حد تعبيره - وحدة مكونة في  
البنية المتعددة الشرائح ، ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسيدا للتيار  
وحيد البعد " (٢)

(١) كمال أبو ديب ، الرؤى المقعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ، القاهرة

١٩٨٦ ، ص ٥

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٩

## ٢- المنطلق البنيوي للتحليل :

### (أ) مفتاح القصائد .

انطلق كمال أبو ديب في تحليلاته من عرض بروب للمستويات المختلفة للتحليل وصياغته لبعض القوانين بالنسبة للوظائف واختلاف هذه الوظائف ومحدداتها من حكاية إلى حكاية وطرحه لبعض الأسئلة وتركيزه على بعض النواحي السيكلوجية في عملية الإبداع واختياره للوظائف والتنوع الهائل لأنماط الحكايات ليصل إلى تنظيم للجدول التي نشأت عند بروب من كل حكاية ووظائفها المكونة لها ويختار بين تلك جدولين كنموذجين يشيران بصيغتهما المباشرة إلى الإمكانات الجديدة التي نتاح لنا في دراسة الشعر الجاهلي من خلال المفاهيم المطروحة في الجدولين وسوف نرى كيف استطاع أن يطبق هذه المقولات أو بعضها على المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس .

انطلاقاً من منهجه البنيوي في التحليل الذي يرى فيه كمال أبو ديب ثورة على سابقه في نظرتهم السائدة في الشعر الجاهلي حيث اتسمت تحليلاتهم بالتعميمات لجأ هو إلى التحديد حتى في اختيار القصيدة واختيار عنوان يصنفها ويحددها للقارئ فرأى في معلقة لبيد بن ربيعة ( عفت الديار محلها فقامها ) مفتاحاً للبنية الطللية في الشعر الجاهلي كله وأطلق عليها لذلك القصيدة المفتاح بينما رأى في معلقة امرئ القيس البنية الخاصة الفردية المتمردة لشاعرها وحياته وخصوصية تجربته ، ولذلك اختار لها عنواناً خاصاً انطلاقاً من عاطفة الشاعر ووجدته وآلامه النفسية التي لا

يذكرها الناقد وإنما يركز على التحليل الجديد لها فسامها القصيدة الشبقية (Eros Poem) لما فيها من تجارب نسائية ومغامرات تحفل بها القصيدة .

فسماها البنية متعددة الشرائح في مقابل البنية وحيدة الشريحة في القصيدة المفتاح ولذلك لم تغب عن عينيه المقارنة بين القصيدتين على مدى تحليله لمعلقة امرئ القيس .

#### ب) القصيدة الشبقية

يبدأ الناقد بتطبيق الجدولين اللذين عرضهما عن بروب في الحكاية وهو يختار منهما ما يتناسب مع تحليله للقصيدة الشبقية ويتميز التحليل البنيوي بالتوقف عند البنية جملة وتفصيلاً وتحليل كل كلمة وكل فعل والكشف عن دلالة ذلك كله .

في البداية تأتي بنية فعل الأمر ( فعا ) لتفسح له المجال للحديث عن الأنا والآخر تمهيداً للانتقال إلى التحديد الزمني والمكاني الذي يوجد عند بروب في مملكة ما ، ولكنه هنا في المقدمة الطللية لا تغفل عيناه أبداً عن المقارنة بين القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية اعتباراً من الوهلة الأولى وحتى نهاية القصيدة .

ينطلق هذا التحليل من اللغة والأفعال وأزمنتها وارتباطها بالسياق الزمني بسبب الوقوف والبكاء وهو التذكر ( من ذكرى ) ، وتأتي الظروف اللغوية ( هنا ) في مقابل ( هناك ) ، ( الحاضر ) في مقابل ( الماضي ) ، وتتفرع عن هذه الثنائيات سلسلة من الثنائيات الأخرى التي يصنفها إلى : حقيقية/غير حقيقية ، فالتعارضات الحقيقية بين جنوب/شمال ، وشرق/غرب تقابلها تعارضات غير حقيقية بين الدخول / حومل . وتتفاوت هذه الثنائيات

في تعارضها من حيث التوتر أو من حيث كونها حقيقة . ومع ذلك ففي حين أن (حبيب/منزل) تشكل تعارضاً على مستوى : (الحي / غير الحي) فإن لها توجيهاً آخر (مذكر / مؤنث) ، (مؤنث / مؤنث) ، فالحبيب والمنزل -مع أنها تتكون من لفظين في صيغة المذكر وإن كان مضمون الأول منها مؤنثاً- يتحدد التقابل الحقيقي عن طريق الرجوع إلى المضمون المؤنث لصيغة المذكر في كلمة حبيب ، على أن ثمة تعارضاً مهماً بين (الحياة/الاحياء) يشمل المعلقة كلها من بدايتها إلى نهايتها بما يؤكد أن ملامح قسم الأطلال تتخلل المعلقة كلها متمثلة في الثنائيات والتعارضات والعلاقات الفضائية .

ويجربنا ذلك إلى أهمية التحديد الجغرافي المفصل للمكان وقيمه على المستوى الدلالي حيث يمكننا أن نفسر العبارة التي صعب تفسيرها عند القدماء أو الشراح حيث يقول الشاعر : (لم يعف رسمها) ، فالأطلال هنا ما زالت على حالتها الأولى من الجدة ، وهذا في رأيه يضاعف من حيوية الرسم وديمومته (حيوية المكان الدائم) ، فنظرة الشاعر متأرجحة بين الدائم في مقابل الزائل ، اللازم في مقابل الزمني ، وهو في ذلك يرسم حالة عاطفية للوجود يمتزج فيها الحاضر والمستقبل اللذان يصبحان مصدراً للحزن والتوتر ، وتتجلى كذلك صلة المقدمة ببنية القصيدة الكلية في الدلالات اللغوية أيضاً على مستوى الثنائيات باستخدام كلمة (بين) كثيراً فيها .

وتتجلى التحديدات الفضائية الجغرافية بدقة في استخدام كلمة (بين) كما في التخطيط التالي الذي صنعناه هكذا :



ج - مقارنة عناصر الطلل في المقدمة بين المعلقتين :

في دراسته البنيوية لبنية المعلقتين حرص كمال أبو ديب على المقارنة التفصيلية بينهما بحيث وضع جدولاً يقابل فيه بين عناصر المعلقتين : ففي الجانب الأيمن يضع تحته القصيدة المفتاح = ( م ) وفي الجانب الثاني من الصفحة القصيدة الشبقية = ( ش ) وهو ما يعني تحليل عناصر معلقتي لبيد بن ربيعة وامرئ القيس لبحث عن التغيير الذي حدث فيهما .<sup>3</sup>

في التقسيم الأول للجدول يأتي جفاف المياه والخيام الدارسة والسيل الذي ترك الأرض ، والأرض القاحلة وانعدام النباتات والحيوانات والناس في القصيدة ( ش ) ، في مقابل ترك القبيلة لمضرب الخيام بحثاً عن الكأ والماء ونزول المطر الذي يبارك الأرض والنباتات التي تنمو والحيوانات التي تأتي وتلد صغاراً في القصيدة ( م ) .

وفي القصيدة ( ش ) نجد الطبيعة تموت بصورة أبدية ، وهي لا تجيب الإنسان والشاعر الذي هجرته محبوبته والبؤس الذي يعاني منه وانعدم الأولاد والباعث على الحياة في مقابل الحيوانات الآمنة التي تعيش في أمان وسلام مع صغارها والوقت الذي يتغير من شيء غير مقدس إلى شيء مقدس في القصيدة (م) وهو ما يقابله في ( ش ) تغير الوقت من شيء مقدس إلى شيء غير مقدس .

ثم يركز على القصيدة (ش) حيث القبيلة تترك مضرب الخيام بحثاً عن الماء والكأ في (م)، ولا شيء يذكر عن القبيلة في (ش)، والماء يجف، ولا ذكرى للمطر وآثار الخيام غير الدارسة التي تبعث حزناً جديداً بينما يؤجل ذكر المطر والسيل إلى نهاية المعلقة.

كما أن مقدمة القصيدة (ش) لا نكر فيها للنباتات عدا حبات الفلفل والحنظل وهما رمزان للمرارة وهو الأمر الذي يزيد من الحزن في هذا الموقف كما أن الحيوانات لا تظهر في هذا المشهد ، وإنما يظهر روثها فقط ، مما يدل على أنها كانت هناك ولكنها رحلت ، وبذلك فإن الحياة تتلاشى من جديد ، فلا تناسل ولا أولاد ولا ذكر لسلم أو وئام ، فالشاعر هجرته امرأة كما هجر هو قبل تلك كثيرات ، ويتجلى البناء الزمني في أن الوقت وقت المرارة والانتكاس - لا غير في الحياة والعلاقات الإنسانية .

ثم يطور أبو ديب هذا الجدول ليغطي نقاطاً أخرى مثل أن القصيدة (ش) للشاعر فيها يقف بالأطلال ولا رفاق، والشاعر يسأل الأطلال ولا أمر للرفاق ، ولا حبس للدموع بل لا دموع ولا جيشان عاطفياً ، ولا ظهور للزمن الماضي وقت أن كان هو ومحبوته نوار معاً .

وعلى العكس من ذلك تأتي بنية القصيدة (ش) لتؤكد وقوف الشاعر بالأطلال مع الرفاق ولا يسأل الأطلال بل يأمر الرفاق حبس الدموع ، ودعوة الشاعر كي يصبر تأتي من الرفاق ، وفيضان الدموع وظهور الوقت الماضي مع نساء أخريات ورحيل نساء أخريات أيضاً ثم فيض الدموع مرة أخرى .

وفي تحليله لهذا الجدول يشير أبو ديب إلى الغياب اللافت للنظر لأية وحدات أساسية تنتمي إلى القصيدة الشبقية حيث انحسار الحياة وتلاشي الطراوة والخصب ، وإن كانت كلمة (مقراة) مشتقة من الجذر ( قر ) الذي يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء مناسباً من أماكن أكثر علواً ، وكذلك كلمة ( قيعان ) التي تتضمن الإشارة إلى الماء لكنها هنا لا تذكر لتحيا بالماء ، ففي الأولى لا نلمح إشارة إلى الماء ، وفي الثانية تأتي كإشارة واضحة إلى عدم



وجود الماء ، فالقيعان مملوءة ببعر الأرام ( بقر الوحش ) الذي يشبه حب الغفل ، أما البقر نفسه فالمهم هو غيابه وارتباطه بالماضي ولم يبق سوى البعر الذي يجسد لحظة الفقد والموت .

وفي تحليله للجدول أيضاً يلاحظ أن وحدة الأطلال محكومة بالموت والتغير والجفاف والزوال في القصيدة (ش) أكثر من الوحدة المناظرة لها في القصيدة (م) ، فجذلية (الحياة/الموت) واضحة ، ويسيطر فقدان والانكسار والزوال عليها ، وأما الآثار الدالة على حياة الحيوان (البعر) - فعلى عكس ذلك - تخلق إحساساً بالحياة والجمال والحيوية ، وتقدم المقدمة في جانب إحياء للطبيعة وبنياً للإحساس بالحياة في وسط الموت ، وفي جانب آخر قوة تثير أحزان الشاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها ، وتخلق توتراً متزايداً، ويشير كذلك إلى اختلاف مظاهر الحياة التي يصفها الشاعر في (ش) عنها في (م) ، فحياة الحيوان تجسد قوة التنازل واستمرارية البقاء وتوظيف كل علامات الحياة بوصفها عوامل نشطة ، تولد إحساساً عاطفياً بالوجود ، وتبعث الذكرى بتلك الصيحة المفاجئة : ( قفا نبك ) . أما بعر الأرام فيخلق الإحساس بالمرارة ، ويثير منظر الرحيل حدة الآلام الانفعالية : ( الوقوف لدى سمرات الحي ، ناقف حنظل ) ، وعندما تلوح في ذهنه النساء الأخريات مثل أم الحويرث وأم الرباب تتمثل الاستجابة في شهوة يقدمها الشاعر في صورة حسية تظهر في ريح الصبا الآتية من الشرق حاملة عطرهما ، وتخلق استجابة عاطفية : " ففاضت دموع العين من صباة" يراها بعض الناس مبالغة ، ولكنها تدخل في الوظيفة الرئيسية في وحدة الأطلال كلها .

وفي تحليله للجدولين السابقين يتناول أيضاً وحدة الأطلال بوصفها مركباً للعلاقات التي تخلق التعارضات : (الموت/الحياة) ، (الزوال

/الديومة) ، بصفتها تولد بنية دلالية تؤكد السبق للإستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير والعقل ، ويأتي هذا في تعارض الحوار بينه وبين للرفيقين : (هم / أنا ) ( هم يقولون لا تهلك أسي / أنا أدع للدموع تتفجر وتسيل ) ، ( هم يتأملون وينصحون / أنا استجيب تلقائياً وعاطفياً تماماً ) .

ويحلل حرف اللقاء وأهميته في قوله ( ففاضت ) استجابة مباشرة لقولهم له ( لا تهلك أسي وتجل ) ، ويحلل الدور الذي تقوم به الحدة العاطفية في تحريك بنية القصيدة حركة ثانية في محاولة لاستحضار لحظات للزمن المنقضي التي تشكل للموجة المضادة أو القوة المضادة للحياة التي تعمل بطريقة معاكسة عند الإحساس بالفقد والزوال، لأن هذه اللحظات الماضية لا تشكل حالة السعادة التي تتوازن مع حالة الحزن، لأنها ليست كلها سعيدة فأممها لحظة الأسي والحزن الذي تكشف عنه تجربة الشاعر الخاصة مع فاطمة .

### ٣- وظيفة الزمن في وحدة الأطلال :

وفي تحليله لوظيفة الزمن في وحدة الأطلال ينتج أزمنة عن الزمن الزائل كفيها أزمنة أخرى مية عاشها الشاعر من قبل ، تخلق توازناً مضاداً للزمن الآتي وبهذا المعنى تكون الحركة الثانية في جوهرها بحثاً عن الزمن الضائع . وكأن كمال أبو ديب يستحضر الرواية الشهيرة والسيرة الذاتية لـ ( بروس ) " البحث عن الزمن الضائع " ، فكان تعليقه على هذا التضاد في الزمن ووظيفته بعنوان رواية بروس ، ولكن الأهم من ذلك ليس التشابه مع هذا العنوان وإنما فحواه في إبراز انقضاء الزمن وزواله وطبيعة العلاقات البشرية الهشة والتلاشي، والعالم المستقر ، والتواصل العاطفي الحميم ، فهذا

للزمن المنقضي يستحوذ على البشر وهم في أوج حيويتهم وإشراقهم وذروة امتلائهم بالكثافة العاطفية والشهوانية .

ويربط الناقد بنية الزمن في المقدمة للطلبة بالبنية الكلية للمعلقة ويذكر التراكيب الزمنية الدالة على ذلك: (الأرب يوم) (صالح) ، وتجسيد ذلك للزمن الماضي والحاضر لأن ما في الحياة إما صالح أو فاسد ، وكذلك يحدد يوماً آخر: (بدارة جلجل) (ويوماً آخر) ، (ويوم عقرت لعذارى مطيتي) ، وارتباط ذلك باللذة الحسية الموجودة من قبل .

ونستكشف من هذه الفترة الزمنية في اليوم الصالح ودارة جلجل واليوم الذي عقر فيه مطيته للعذارى الباعث القوي الذي دعا الناقد إلى تسميتها بالقصيدة الشبقية وخاصة في تحليله لليوم الذي نبج الشاعر فيه مطيته للنساء: (فضل العذارى يرتمين بلحمها) ، ومن ثم يأتي تقسيمه للقصيدة الشبقية إلى جمل تولد مقولات جديدة هي (كل شيء يموت الآن ، حبيبتي بعيدة ، النساء التي قد أحببت قد رحلن ، وأنا قد أصبحت وحيداً ، لكنني قد اغتمت أياماً طيبة مع النساء مثل عنيزة وفاطمة) .

وترجع دلالة محور الزمن: (الزمن الحاضر - الزمن الماضي) في كونها تحاول أن توازن الحاضر ببعث الماضي . لكن التعارض بينهما ليس خالصاً وإلا أصبحت القصيدة مجرد حنين لأنه على الرغم من أن الزمن الحاضر متجانس (بمعنى أنه زمن الحزن والموت) ، فإن الزمن الماضي غير متجانس لأنه زمن السعادة ؛ فالزمن الماضي حين يبدأ بمنظر رحيل القبيلة والحبيبة (الماضي ١) يوغل أكثر في الماضي إلى زمن أم الحويرث وأم الرباب (الماضي ٢) إنها هو زمن الشدة والألم ، وعندما يبدأ جانبه

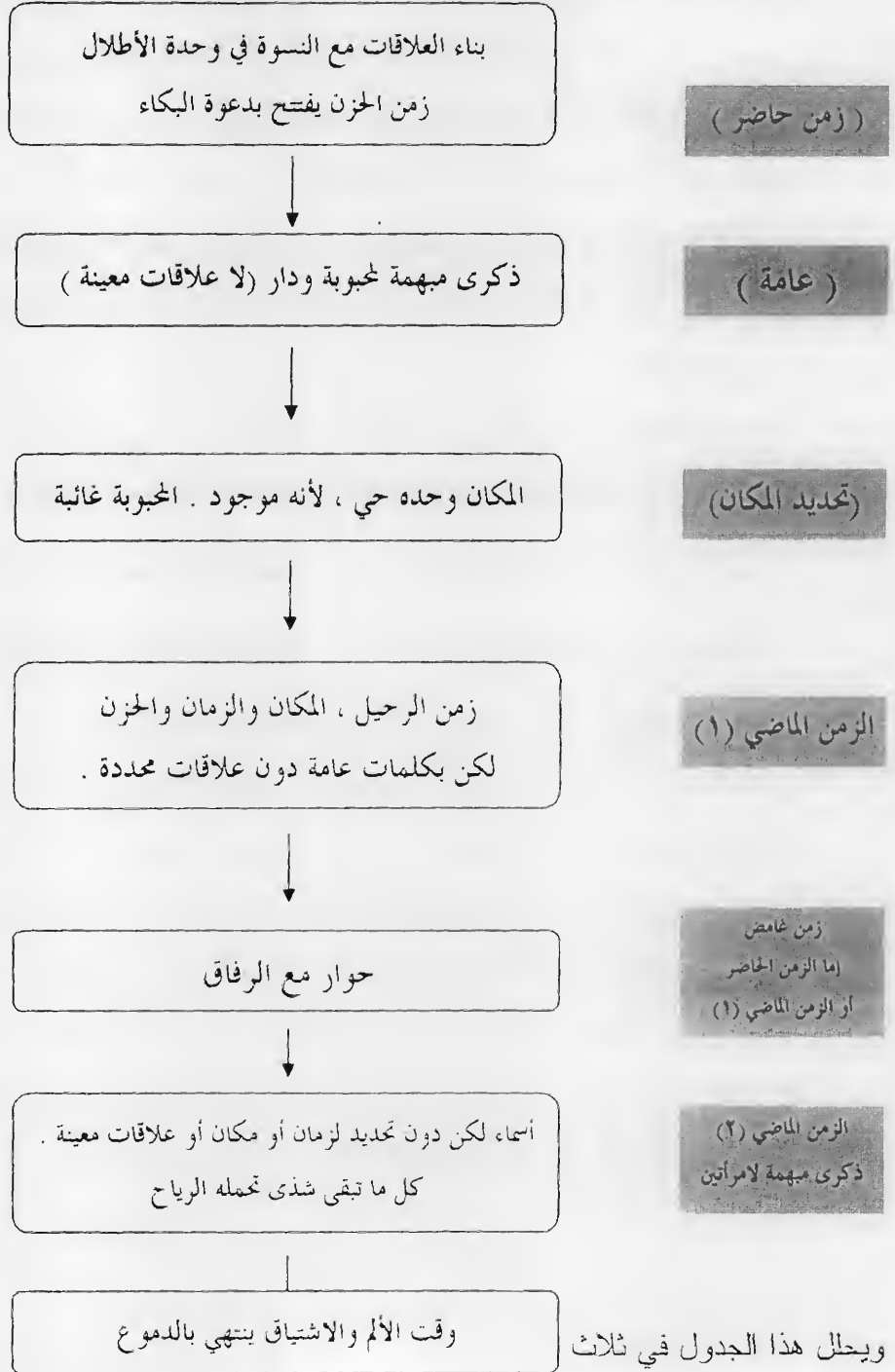
الباسم في البيت العاشر في قوله " الأرب يوم لك منهن صالح " يكون هذا هو ( الماضي ٣ )، وبه ينتقل إلى باقي القصيدة بعد اختتام المقدمة .

وحيثما يتحدث عن الغموض الكامن في بعض لحظات الزمن والتوتر الذي يعمل كقوة توازن للحزن والموت يبرز الدور العاطفي الذي يحكم الحدة العاطفية في القصيدة، ويشير إلى المقارنة بين قسم الأطلال هنا وقسم الأطلال في معلقة لبيد الذي يخلو من العاطفة ، فالحدة تظهر ( الغريزة ) ومغزاها عميق نون. أن يحدث شيء في الحب، فالمرأة ترحل كجزء من الدائرة العادية ولا يبقى سوى العاطفة ( ويكون العلاج هو انهيار الدمع ) ثم يصنع جدولاً لا يكشف فيه عن بناء للعلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال ، نوره كما يلي:

١- تظهر الدموع عندما تكون الذكرى مبهمة ، إذ إن الزمن قد جعل للذاكرة عاجزة عن ابتعاث الكثافة الشعورية أو الماضي في صورة حية محددة .

٢- تواصل حركة الزمن وانحصارها من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي (١) ثم إلى الزمن للماضي (٢) ومن مبهم إلى ما هو أكثر إيهاماً ، ومن معتم إلى ما هو أكثر إعتاماً .

٣- يتكاثف الحزن ، ويدل على الحالة العاطفية التي تتطور من دعوة إلى البكاء إلى الانفجار بالنحيب .



نلاحظ في تحليله البنيوي في علاقات الشاعر بالنسوة في وحدة الأطلال أنه يبدأ بما يسميه زمن الحزن الذي يفتح بدعوة البكاء : ( قفا نيك ) وهي تدل على الزمن الحاضر وتتصل بالذكرى الدالة على الزمن الماضي للحبيب والمنزل ، ثم ينتقل إلى تحديد المكان ليرى أنه هو الشيء الوحيد الحي في غياب المحبوبة ، بينما يمثل الزمن الماضي زمن الرحيل الذي يتخلله التعبير بكلمات عامة دون علاقات محددة ويشير السهم بعد ذلك إلى الحوار مع الرفاق والإشارة إلى الزمن الغامض الذي لا نعرف هل هو الحاضر أو الماضي متمثلاً في ذكرى امرأتين والأسماء التي تأتي دون تحديد لزمان أو مكان أو علاقات معينة أو محددة وكل ما تبقى منهما هو العطر

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسـل

إذا قامنا تـضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل

وهذا هو وقت الألم والاشتياق الذي ينتهي بالدموع ويظل تأثير الزمن في مشاعر امرئ القيس حيث تظهر الدموع في البداية مع الذكرى المبهمة ، وحينما تتواصل حركة الزمن من المبهمة إلى الأكثر إبهاماً ويتكاثف الحزن وتتحوّل الحالة من الدعوة إلى البكاء إلى الانفجار بالحنين. ويفيدنا تحليل الوظائف في تحديد خصوصية المعلقة بحيث تكشف بصفة خاصة عن "معناها " الحقيقي مما يجعل الناقد يجزم أنه لا توجد قصيدة أخرى لها الوظائف التي تتكون منها القصيدة الشبقية، ولو ظهرت وظيفة من هذه الوظائف في قصائد أخرى فإن دلالتها البنيوية يجب أن تختبر في ضوء علاقتها بالقصيدة كلها.

ونراه حينما يطبق ذلك يربط ربطاً قوياً بين المقدمة الطللية وخاتمة القصيدة المتمثلة في زمن السيل، أي يربط بين وحتني الأطلال والسيل بل إنه يربط وحدة السيل بما سبقها ومن وحدات أخرى فيرى أن وحدة الحصان تمهيد للسيل ، وفي وصف الحصان (كجلمود صخر حطه السيل ) نجد أن الصخرة والسيل عنصران أساسيان في القصيدة . فالصخر خلود والسيل حيوية وهما قطبا وجود الشاعر ، فالسيل يأتي لتصعيد هذين العنصرين ويؤكد غلبة الحيوية على كل شيء آخر عدا الصخر . ويهمننا من ذلك الربط بين وحدة السيل والوحدة الأولى في القصيدة ، يقول : " يلقي السيل أيضاً بإشعاعاته إلى الوراء على الوحدة الأولى ، ليس على المستوى الدلالي ولكن على مستوى آخر . إنه يخلق قوة توازن للحيوية العارمة وللقوة الجوهريّة التي تجتاح السكون والخواء في الحركة الأولى . إن السيل لا يخلق توازناً مع الحركة الأولى وحدها ولكنه يطمس أثرها تماماً ، مؤكداً غلبة الحدة سواء كان باعثها الحركة أو الحواس ، فالحدة هي القوة القادرة على مجاوزة هشاشة الحياة وانقضاء الزمن ، وقادرة على خلق البقاء والفرح والمعنى في عالم أفسده الموت والتغيير وتعرض الأشياء كلها للزوال " ( ص ١٥٢ )

#### ٤- البنية الطللية وبنية السرد:

ينطلق الناقد من فكرة أساسية وهي الوحدة الكلية لكافة وحدات القصيدة، ولذلك يأتي الربط طبيعياً عنده بين الوحدة التكوينية للأطلال والوحدة التكوينية للسيل ، وكأن السيل بمثابة رد العجز على الصدر كما نقول في البلاغة العربية ، أو كنتويج لذروة المعلقة ، وبذلك يورد رأي ( أربري ) الذي يشير إلى أن السيل يمثل نهاية مفاجئة للقصيدة ، ويرى هذه النهاية غير مفاجئة بل إنها طبيعية في إطار الواقع المتجسد فيها ، وهي

حقيقة تشبه حقيقة أن وحدة الأطلال هي الوحدة التكوينية الأولى ، وهي خاصية للقصيدة تتيح تجسيد رؤيا ذاتية شديدة الخصوصية للواقع يواجه فيها الإنسان للزمن والموت ، ثم يشرع في تحليل وظيفة وحدة السيل في بنائها الداخلي ، ويربطها بما سبقها عن وصف الفرس وبداية وميض البرق ، ويرى أنها تقوم بوظيفة محددة تتعلق بتصعيد الكثافة على المستويين البصري والحسي وبذلك فإن وحدة السيل عنده ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوحدات الأخرى في القصيدة كوحدة الحصان أو الفرس التي يرى أنها تمهد للسيل من صورة وصف الحصان : " كجلمود صخر حطه السيل " ، وبذلك نرى أن الصخرة والسيل عنصران أساسيان في القصيدة . وبنفس الطريقة يربط بين السيل وحركة المرأة ، ويلحظ على المستوى الشكلي ابتداء بنية القصيدة الشبقية وتولدها عن طريق ثابتين لغويين يشكلان تعارضاً ثنائياً يظهر في الأمر أو النداء ، حيث المقدمة كلها ( ١-٩ ) تتجه بالأمر إلى المثني وأن ( واو رب ) تتوالى بعد ذلك . وفي ربطه بين الأطلال وبين الوحدة التكوينية للسيل عن طريق هذين الثابتين اللغويين كأنه يقول لنا إن الشاعر خلق أطلالاً معاكسة في نهاية المعلقة " تقع القصيدة من الناحية اللغوية بين جملتين تتضمنان فعل أمر / منادى ، تكونان الجمل التي تتولد عنها الوحدتان التكوينيتان : الأطلال / السيل . قد تحتوي المادة المكونة لجملته ما على جملة من النوع ( المقابل ) ولكن هذا يحدث مرتين فقط " (ص ١٦٢) .

إن هذه اللاحوية في المعلقة التي تتمثل في البدء بالأطلال وحالة الشاعر من الجمود والانهيار والأسى تقابلها في نهاية القصيدة تلك الحيوية التي تتجلى في ظهور السيل ، وهذا الربط بين الوحدة التكوينية الأولى : ( الأطلال ) ، والوحدة التكوينية الأخيرة ( السيل ) أمر لم يعرفه الدارسون من



قبل ، مما بلغت انتباهنا إلى أن القراءة البنوية الجديدة خلقت ربطاً عفوياً عن طريق الصورة والأداة والثوابت المتكررة بين البداية والنهاية بما يمثل ثورة على الفكر النقدي القديم ، وإن كان بعض النقاد قد رأى في ذلك فتنة وانبهاراً بالبنوية ، ويشي كلامه أنه ينكر ذلك على كمال أبو ديب ، فعبد العزيز حمودة يضعه في إطار من يضحون بالنص من أجل النموذج ، ويعزو ذلك كله " إلى الفوضى الضاربة التي يعيشها المشهد النقدي العربي الذي فشل في إنتاج أو تطوير مذهب نقدي قومي ، واكتفى بالنقل عن الآخرين ودون فهم أو تقدير للاختلاف " (١) . ويهاجم حمودة مشروع الحداثة على أنه تكريس للفكر الغربي المهيمن بزعامة الولايات المتحدة وضرورة تطوير نظرية غربية ، بينما يعد أبو ديب مثل هذه الدعوى عنصرية. " لكن كمال أبو ديب ، شأنه في ذلك شأن بقية الحداثيين العرب ، يصر على أن ينكأ الجراح من ناحية ، ويدخلنا أكثر وأكثر في تيه نقدي عربي كان واحداً من أبرز المسؤولين عن خلقه من ناحية ثانية، فهو يتحدث ، كما تحدث آخرون في العامين الأخيرين منذ صدور ( المرايا المقعرة ) الذي تحدثنا فيه عن ضرورة تطوير نظرية نقدية ولغوية عربية ، عن عنصرية مثل هذه الدعوى " (٢) .

ويأخذ حمودة على كمال أبو ديب فتنته بالبنوية ثم انتقاله إلى التفككية بعد سنوات ثم ارتداده إليها ، وتصديره لها على أنها المنقذ من الضلال ، رغم تراجعها في الغرب : " فالمعروف في إيجاز شديد ، أن كمال أبو ديب تحمس للبنوية الأدبية في بداية مشواره العلمي منذ منتصف

(١) عبد العزيز حمودة : المصدر السابق ، ص ٨٧

(٢) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

السبعينيات ، ولأس ذلك الحماس في حينه على (علمية) و (عالمية) البنيوية، وعلى كونها كفيلاً بتحديث العقل العربي الذي قال عنه آنذاك إنه عاجز عن التفكير في القضايا الكلية . وكانت البنيوية بالنسبة لأبي ديب هي المنقذ من الضلال للعقل العربي . ولم تمض سوى سنوات تعد على أصابع اليد الواحدة حتى تحول بعدها كمال أبو ديب ، وبقدر كبير من الحماس إلى التفكيكية ، ملقياً بنفسه في أحضان ما بعد الحداثة الغربية التي لا يقول أصحابها أنفسهم أنها امتداد للحداثة ، بل نقص لها.....لكن وبعد عشرين عاماً أو يزيد ، يعود كمال أبو ديب إلى نقطة البداية ليؤكد أنه رغم تراجع البنيوية داخل خيمة الثقافة الغربية التي أفرزتها منذ أكثر من ربع قرن ، فإنها أكثر المذاهب النقدية ملائمة للثقافة العربية باعتبارها ما زالت قادرة على تقديم فهم أعمق بكثير من الاتجاهات الأخرى ، والإجابة عن العديد من مشكلاتنا الثقافية والأدبية " (١) .

وللى جانب قضية وحدة القصيدة يلمح الناقد قضية أخرى مهمة طالما تحدث عنها البعض بافتراض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة، وصلت بعضها إلى بعض ، عن طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق ، ويرى أن هذا الافتراض غير صحيح ، وذلك عن طريق تحليله لهذه الثوابت اللغوية والقافية الداخلية التي تكررت في بعض الأبيات كما في البيت الأول ( قفا ) حيث يولد فعل الأمر في الجملة النواة ، ثم تظهر القافية مرة أخرى معها مرتبطة بفعل الأمر في البيت (١٩) ( مهلا ) ثم تعود القافية إلى الظهور في البيت (٤٦) مرتبطة كذلك بالأمر المرتبط بالنداء ( أنجلي ) مثلما سبق.

(١) المصدر السابق ، ص ٨٨ .

ويشير الناقد إلى أن بالإمكان النظر إلى القصيدة على أنها جملة واحدة ويقول : " لقد أصبح واحداً أن الجملة تتألف من أربع وحدات: وحدة (أ) التي تتحرك على مستوى الزمن الحاضر وتصف الأطلال وانحسار الحياة فيها وتقابل بين حدة الاستجابات العاطفية ( أنا ) وبين المجال الوسيط، وهي استجابة تعبر عن البعد الأخلاقي للذات الجماعية ( الأبيات ١-٩ ) وتظهر لغوياً في أفعال الأمر والنهي " ص ١٦٣ .

٥- البنية الطللية وبنية الصورة .

وحيثما يصل الناقد إلى تحليل بنية الصورة في القصيدة الشبقية يرى فيها نوعين من التعارضات التي تجسد الرؤيا الأساسية للقصيدة ، وتكشف الأبعاد الشخصية إلى جانب الأبعاد الثقافية فيها ، ويقدم ذلك في تصوير الأطلال ليكشف عن هذه الصور المتعارضة بين الجفاف / الطراوة ، حيث تتميز حركة الأطلال عنده بغياب الماء والانسحاب المذهل للدموع ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة إذا إن إحدى الوظائف البنيوية للقصيدة هي أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها ( تماماً كما يشكل اثنان من النوع نفسه مثل رجل / رجل ، امرأة / امرأة تعارضات على مستوى العلاقات ) ، وتسيطر الدموع على حركة الأطلال وتؤدي إلى اختفاء المياه منها ، ولا يظهر الماء في القصيدة إلا في الوحدات التكوينية توجد فيها مظاهر حسية..... وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع فالماء إذن يلغي الدموع (ص ١٧٠)

وهكذا نجد كيف استطاعت بنية التضاد التي سار عليها أبو ديب أن تخلق الصورة وضدها كما حدث في الدموع/الماء ، وسوف نرى كيف يصل إلى التضاد بين المعلقتين (المفتاح / الشبقية ) في المقدمة الطللية في هذا الجانب : " تتميز القصيدة المفتاح بانسياب الماء وتدفق الخصوبة في وحدة الأطلال فيها وغياب الدموع عنها إن ( لبيداً ) يسائل الأطلال ، ولكنه لا يخرق دمعاً ، ومن ثم فإن أحد أشكال الطراوة وهو ( الماء ) يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر وهو ( الدموع ) ، ويتناقض هذا تناقضاً مباشراً مع القصيدة الشبقية. ويسمح هذا التناقض لنا بأن نقول إن الماء والدموع ينفي أحدهما الآخر بصورة كاملة " . ص ١١٠ ، ثم يحاول استكناه مغزى الطراوة في القصيدة الشبقية من خلال التعارض بينها وبين السيل بحيث يكمل كل منها الآخر : " إن الإحساس بالطراوة في القصيدة الشبقية أمر له مغزاه على مستوى آخر هو ترتيب ظهوره . وتقع القصيدة كما ذكرنا من قبل ، بين قطبين من التعارضات : الأطلال/السيل ، أي الجفاف/الطراوة ، ويمثل كل من القطبين في هذا التعارض درجات قصوى ، فهو إما حصيلة جفاف تام أو سيل ( فيضان المياه ) ويتوسط هذا التناقض الكلي ظهور للطراوة في أشكال متوسطة في وحدات القصيدة التي تقع بين الأطلال والسيل " ( ص ١٧١ ، ١٧٠ )

#### ٦- البنية الطللية والبنية الإيقاعية .

في دراسته لجوانب من البنية الإيقاعية يؤكد أنها تقوم على التضاد ، فالعلاقة التي يتوقف تحققها على بقاءها في الزمن ليست إلا أمراً عارضاً وخاضعاً للزمن ، ويتناول كذلك محور اللغة/الزمن ويحل علاقة اللغة/الزمن بحيث نرى أن المعلقة كشفت لنا عن قدرة اللغة على تجاوز الزمن " ومن

الملاحظ أن اللغة ( الكلام ) تشكل نسيج الحركة الأولى والوحدات التي تكون للحركة الثانية التي تصور الضياع ، وخمود الحيوية ، والألم الأبدي ، وعدم الحركة " ( ص ١٨٧ ) .

ثم يعرض اللغة في وحدة الأطلال وكيف تأخذ شكل حوار بين الأنا والآخر : " إن الشاعر يحاول أن يخفف من حدة التوتر بأن يدعو رفاقه لشاركوه البكاء في حين يحاول هؤلاء الرفاق أن يلطفوا حدة التوتر بدعوة الشاعر إلى أن يكبح جماح نفسه وأن يتجمل بالصبر . وتظهر اللغة كلما ظهرت فرصة لتخفيف التوتر وتغيير مجرى الزمن ، ولكن عندما يظهر الرجل عاجزاً تماماً وغير قادر على التأثير في مجرى الزمن ( أو عندما لا يكون هناك توتر بل تحقق وحيوية ) يسود الصمت وتتلاشى اللغة لتفسح المجال لنظام لغوي آخر هو لغة الاستسلام وقبول الهزيمة ، إنها لغة الدموع " ( ص ١٨٧ ) .

ويضرب مثلاً في هذا الموقف بالحوار في وحدة الأطلال لتصور ( هشاشة وموت << توتر وحزن >> لغة ) . وفي صورة الأطلال التي لا بد أن تكون دراسة ( يقف الرجل عاجزاً في حين لا توجد لغة . إن الدموع تشفى ولكن ذلك لا يحدث إلا إذا ..... ) ففي الوحدة الفرعية، لأم الرباب وأم الحويرث ( لابد من الرحيل ، لا توجد نموع ) ( ص ١٨٨ ) .

ثم يعرض للدور اللغوي الذي قامت به وحدة الأطلال في تشكيل القصيدة : " وتولد تجربة الأطلال حركة مضادة تتمثل في تشكيل القصيدة في كيان لغوي خالص يقيم حواراً مع الزمن ويُعدّ قوة مضادة للهشاشة ، ولهذا

السبب تبقى القصيدة ، ومن ثم تبقى التجربة نفسها على حين تسعى الذاكرة كي تهزم الزمن عن طريق تأكيد حيوية التجربة " (ص ١٨٨-١٨٩) .

وفي إيقاع آخر يعرض له الناقد ويستكشفه من خلال القصيدة هو إيقاع الليمومة وطبيعة الزمن المجسد للحيوية ( في صورته المتكررة ) يعرض للتناقض الموجود في الواقع الذي تعنيه القصيدة " ويتمثل هذا التناقض في وجود القوة للوحيدة أو الإيقاع الذي يولد لحظات الدوام الحادة ، يحتوي في ذاته على نقيضه . إن القصيدة تكشف في الحقيقة عن إيقاع التغير/الليمومة في الأطلال ، أول الأمر ، ثم في الحب بعد ذلك ، ثم في وحدات الحيوية التي ذكرناها . وهكذا تكتمل دورة الفصول فتؤوب الحيوية إلى انحسار يظهر في غياب الحياة من الخيام وتحطم كل شيء حتى حياة الحيوان ، ولا يبقى غير آثار تجسد المראה " (ص ١٩٢) . ثم يعرض الناقد لبعض الدوائر التي تمثل ذلك وتوضح هذه الأفكار كشيء يدرك بالحواس من خلال تعارضات بين محور الجذب/الخصب ، الحيوية/اللاحيوية ، النسبي/المطلق ، السكون/الحركة، التسطح/الحدة ، التأمل/العاطفي .

ويصل الناقد في ختام تحليله البنيوي إلى أن القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية تمثلان قطبين متقابلين من حيث إن الأولى تقدم للرؤية الجماعية في مقابل الرؤية الفردية في القصيدة الشبقية . على أننا نختلف معه في إطلاق هذا التصور تماماً حيث نرى أن امرأ القيس قد نقل القصيدة من الفردية إلى الجماعية بدعوته الرفيقين إلى المشاركة في البكاء، وبحديثه عن النساء اللاتي اجتمعن به في يوم دارة جلجل، والمشهد المسرحي الشبقى في ذبح مطيته، وفي ارتداء العذارى بعضهن ببعض بشحمها ولحمها ( كهذاب الدمقس المفلت) .

وهكذا نرى أن التجربة البنيوية رغم كل التحفظات عليها كانت مفيدة ، وقدمت رؤية جديدة تضاف إلى الرؤية الأخرى التي انطلق منها الدارسون السابقون . على أن هذه الرؤية كانت تمثل بداية الانبهار بالبنيوية ، ولعل تحليلات أحدث يمكنها أن تتجاوز ذلك وأن تضيف جديداً يثري قراءتنا لشعرنا العربي القديم ، وعلى الأخص في هذا المجال : المقدمة الطللية .

وفي الخاتمة نخلص إلى ثمار التعددية النقدية للمقدمة الطللية، وكيف أن قراءة كل ناقد كانت خلاصة ثقافته وعصره، وكيف أنها أعطتنا خصوصية في التناول والنظر النقدي . إن هذا البحث في كلمة واحدة هو قراءة لقراءات أو هو نقد النقد .

## المراجع

## أولاً / القديمة :

- الباقلائي ، أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة دار المعارف ، د ت .
- الحمودي ، تقي الدين أبو بكر عبد الله : خزانة الأدب وغاية الأرب ، تحقيق عصام شعيتو ، بيروت ، مكتبة الهلال ، ١٩٨٧ م .

## ثانياً / الحديثة :

- إبراهيم نبيلة:القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، فصول، القاهرة، العدد أكتوبر ٥٢، ١٩٨٤م
- أبو ديب ، كمال : الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعري الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦هـ .
- بلمليح ، إدريس : للقراءة التفاعلية ، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، للدار البيضاء ، دار توبقال ( د ت ) .
- الحمداني ، حميد : للقراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، للدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ م .
- حمودة،عبدالعزیز: الخروج من التيه دراسة في سُلطة النص،عالم المعرفة الكويت،العدد(٢٩٨)٢٠٠٣م
- خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، عمان دار للشرق ، ١٩٩٧م.



قراءة في التعددية النقدية  
معلقة أمري القيس نموذجاً  
فكر وإبداع

---

- خليف ، يوسف : دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب للنشر بالقاهرة .
- الشهري ، عبد الهادي ظافر : استراتيجيات الخطاب ، مقارنة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٤م .
- عبد العزيز ، أحمد : نحو نظرية جديدة للأدب المقارن ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م .
- نحو نظرية جديدة للأدب المقارن ، الجزء الثاني ،  
الفصل المعنون ، تحولات  
المنهج بين العلم والفن ، شعرية البحث عند الدكتور  
يوسف خليف ، ٢٠٠٢م
- عبد الواحد ، مصطفى : الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري ، مكة المكرمة ، النادي الأدبي بمكة ، ١٩٨٣م .
- العيد ، يُمْنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٩٠م .
- الغدامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية : قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية . جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٥م .
- مبروك ، مراد عبد الرحمن : النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة ، قراءة أولى في " رحلة بلا رفيق " .

- مفتاح، محمد: التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.
- يقطين، سعيد : انفتاح للنص الروائي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، ٢٠٠١م .

#### ثلاثاً / المترجمة :

- باخثين ، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف ، مراجعة حياة شرارة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، للمغرب ، ١٩٨٦م .
- بارت ، رولان وآخرون : نظريات القراءة للبنوية إلى جمالية للتلقي ، ترجمة : أبو علي ، للأنقية دار الحوار ، ٢٠٠٣م .
- تودوروف ، ترفتان : مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، ترجمة عبود كاسوحة ، وزارة الثقافة السورية دمشق ، ٢٠٠٢م .
- جوف ، فنسان: الألب عند رولان بارت، ترجمة: عبد الرحمن أبو علي، للأنقية، دار الحوار ، ٢٠٠١م.
- خوسيه ماريا : نظرية للغة الأدبية ، ترجمة : حامد أبو أحمد ، القاهرة ، مكتبة غريب ( د ت ) .
- دولو ، جيرار : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ترجمة : عبد الرحمن بو علي ، للأنقية ، دار الحوار ، ٢٠٠٤م .
- ستاروبينسكي ، جان وآخرون: في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد ، دار بغداد ، دمشق ، ٢٠٠٠م .

- ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ،  
ترجمة : د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، العدد : ٢٠٦ ، الكويت  
، ١٩٩٦م .

- كوهين ، جان: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و د.  
محمد العمري ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار  
تليضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .

#### رابعاً / الدوريات :

- الحوفي ، أحمد : وقفات الشعراء بالأطلال . الثقافة ( القاهرة ) ،  
مارس ١٩٧٨ .

- زكي ، أحمد كمال : التفسير الأسطوري للشعر القديم ، فصول (   
للقاهرة ) أبريل ١٩٨١م .

- عبد الرحمن ، إبراهيم : التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي ، فصول  
( القاهرة ) أبريل ١٩٨١م .

